المسرح المصري في القرن التاسع عشر

تأليف/ فيليب سادجروف

ترجمة/ عمرو زكـريـا

المسرح المصري في القرن التاسع عشر/ دراسة
تأليف/ فيليب سادجروف
ترجمة/ عمرو زكـــريـــا
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨

دار اكتب للنشر والتوزيع
القاهرة ، ١ش المعهد الديني، المرج
هاتف : ٠٢٢٤٤٠٥٠٤٧
موبايل : ٠١٢٩٢٥١٥٩٢ - ٠١٨٢٣٦٣٠٣٥
E – mail : dar_oktob@gawab.com
المدير العام :
يحيى هاشم
تصميم الغلاف :
حاتم عرفة

رقم الإيداع : ٢٠٠٨/١٣٢٥٩
I.S.B.N:978- 977- 6297- 57- 9

المسرح المصري

في القرن التاسع عشر

(١٧٩٩-١٨٨٢)

تاليف

فيليب سادجروف

ترجمة

عمرو زكريا عبد الله

الطبعة الأولى

٢٠٠٨

اكتب OKTOB NET

دار اكتب للنشر والتوزيع

إهداء

إلى روح جوهرة الدمرداش في أكرم جوار

وإلى أستاذي الإنسان المُعَلِّم أحمد شمس الدين الحجاجي

وإلى أسرتي الصغيرة: أمي وخالتي وخالي

وإلى الحبيب الأب سيدنا المطران كاميللو باللين

وإلى أختي في الله الراهبة روما عزيز فانوس

عمرو

مقدمة الترجمة

في العصر الحديث الذي رصده المؤرخون فقرروا أنه بـــدأ مـــع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٩، ثم مع حكم طيِّـــب الأثَـــرِ "محمد علي" باشا رحمه الله، والمصريون يواجهون فكرة سائدة امتدَّت على كل أصعدة حياتهم، وهي فكرة الاستيراد من الآخـــر/ الغـــرب الأوروبي ومحاولة محاكاته في كل مواقفهم الحياتية، ومـــدعاة ذلـــك وضع الأنا في مرآة مقعرة تصغِّرها فتجعلها تتضاءل أمام ذاتها بـــل وتنسى أنويتها وتتلاشها تماما أمام كل نسق معرفي تقابله من إنتـــاج الآخر، ذلك الذي تضعه في مرآة محدبة تُضَخِّمُهُ، حتى وصلت هـــذه الأنا إلى حد التصديق بأن هذا الآخر هو الـــ"عالميّ" إذا ما اســـتعرنا تعبير المغفور له "غالي شكري"(1)، ويصبح الموقف أكثر تَـــوتُّرًا مـــع محاولة أخرى هي أسلمة هذه الأفكار المـــستوردة؛ كـــيلا يـــشعروا بالذنب الذي دائما ما يؤرق عواطفهم الحسَّاسة إزاء الدين، فهـــم — المصريين المحافظين — قومٌ يؤرقهم الدينُ عاطفيًّا لا عقليًّا أيّما تأريق، ويكون من نتائج ذلك تشويهُ هذه الأفكار وابتسارُها، فما بالك إذا كان أيٌّ من هذه الأفكار غير متأصِّل تماما في حضارتهم. وَلْـــتُلاحظْ أنك لا يمكن أن تقول بفكرة الحضارة المصرية الخالصة، فقد توزَّعت ما بين فرعونية وفارسية ورومانية وقبطية وإسلامية، بل إنها اصطبغت في كل مرحلة بطابع الوافد عليها.

فكرة المسرح في مصر من هذه الأفكار المبتـــسَرة الـــتي حـــاول المصريون ولا يزالون يحاولون محاكاتها ففشلوا فشلاً ذريعًا؛ لأنهـــم لم تنطوِ مشاعرهم على حب فن المسرح، بل اتخذوه وســـيلةً للغايـــات التعليمية والأخلاقية شأن نظرتهم الأخلاقية النفعية لكل الفنون الراقية

على امتداد أزمانهم العربية، وليس لإشباع رغباتهم من هـذا الفـن الراقي الذي يحوي في طياته كلَّ الفنون، فاختلفوا بذلك عن الإغريق من أهل أثينا القديمة الذي نشأ المسرح في بلادهم؛ لدواعٍ دينية ليس هنا مجال الحديث عنها[٢]، بل إن ما أريد قوله هو أن فكرة المسرح نشأت وفقا لمتطلبات شعب أثينا، ومن ثم كانت مرآة صادقة عكست حياته عكْسًا واقعيا صادقا لا زَيْفَ فيه. أما في مصر، فلماذا نشأ فن المسرح؟ ليس إلا ما قلتُه من اتخاذه وسيلة لتحقيق غايات نفعية تغذي مشاعر الناس الأخلاقية والدينية والقومية. ولو كان المسرح فكرة متأصِّلة في عقول المصريين، لكان قد دفعهم إلى الضغط على الحكومة؛ كي تساعد وإياهم في إنمائه، لكن هذا لم يحدث ألبتة.

كان الخديو يبسط يده بسخاء بالإعانات المالية من جيبه الخاص لصالح الفرق الأجنبية الوافدة من البلاد الأوروبية، ويقبضها قبضًا عن الفرق المحلية. وربما كان داعي القبض عن المساعدة والإعانة ما حَدَث من مسرح المغفور له "يعقوب صنوع"، الذي شجعه الخديو إسماعيل بادئ بَدْء، ثم ما لبث "صنوع" أنْ استخدم هذا المسرح أداةً للتعريض بالخديو وحكومته وأفراد حاشيته من الإنجليز على وجه الخصوص. وعلى يَد الخديو الذي مَدَح صنوعًا من ذي قَبْلُ ولَقَّبَهُ بـ "موليير المصري"، تَمَّ إغلاق مسرح "صنوع" إغلاقًا أبديًّا، وذلك بإيعاز من "درانيت بك" Drahnet Bey مدير المسارح الخديوية كما سيوضح لك الأستاذ فيليب في الفصل الربع من هذا الكتاب. وهكذا انتهى أمر المسرح المصري المحلي الذي لم يلبث إلا عامين فحسب، حاول عبرهما المساهمة في حلِّ المشكلات الاجتماعية والسياسية التي كانت تغص بها وتعجّ حياة المصريين من الطبقات الدُّنيا.

وبإغلاق مسرح "صنوع" تَمَّ إغلاق بـــاب الستفكير في إعانـــة الحكومة لأمر التمثيل، إذ كيف تطمئن إلى فَنٍّ يجلب عليها ســـخط الناس وغضبهم ويُؤلِّبهم ضِدَّها؟ وكان من الواضـــح جِـــدًّا رغبـــة الحكومة عن إنشاء مسرح مصري، فكان من دلائل ذلك تـــشجيعها وفود الفرق الشامية، تلك التي لم تستطع أنْ تكـــون مـــرآة لحيـــاة الشعب.

حتى بعد انتهاء حكم الخديو "إسماعيل" باشا لم يكن من المخطط له إنشاء مسرح مصري، بل إنَّ هذه الفكرة جاءت بالصدفة المحـــضة عندما كان الخديو"عباس حلمي الثـــاني" يـــشاهد مـــسرحية مـــن مسرحيات إحدى الفرق الفرنسية في القاهرة، فأعجبه أداءُ "جـــورج أبيض" التمثيليُّ، فجاء قراره سينكرونيًّا (آنيًّا) بأنْ يرســـل "أبـــيض" لدراسة فن التمثيل في فرنسا ولكن ليس على نفقة الحكومة المصرية، بل من جيبه الخاص. ثم لَمَّا عاد من بعثته قرر الخديو أنْ يساعده على افتتاح التمثيل العربي بمبلغ "لا ينقص عن ٥٠٠ جنيه ولا يزيد عـــن ١٠٠٠جنيه؛ لمساعدة التمثيل العربي[٣]، وهي إعانة قررتها الحكومـــة مرة واحدة و لم تكررها بعد ذلك، بل إنها ما لبثت أنْ تخلت عن فرقة جورج أبيض "الوطنية" مليًا، فكان من شأنِ ذلك أن "جورج" لمـــا عجز عن دفع رواتب أفراد فرقته تعلل بالمرض تارة فتوقـــف عـــن التمثيل، و لم يستطع التعلل تارة أخرى، فانضم بفرقته إلى فرقة الشيخ "سلامة حجازي" وفرقة "عكاشة". كل هذا والحكومة لا تلتفت إلى المسرح المحلي، وهي في الوقت نفسه تشجع الفرق الأجنبية الوافـــدة

بالمال والذهب وكل أصناف الهدايا، وسوف يعرض عليك الأستاذ فيليب هذه الأفكار ويُريكَ كيف كانت النفقات جد باهظة في سبيل المسرح الأوروبي الوافد.

هذا الكتاب الذي بين يديك لا يحتاج إلى مقدمة، لكني أحببت أن أعرض عليك هذه الفكرة في السطور الفائتة ما دمنا في إطار تقديم كتاب يتناول نشوء المسرح المصري وارتقاءه وانحطاطه ثم أفوله ما بين عامي ١٧٩٩ و١٨٨٢.

وأخيرًا وليس آخرًا، أود لو أشكر شكرًا جزيلاً كل مَنْ عاونني خلال عملي في ترجمة هذا الكتاب المهم، لاسيما الأستاذ مؤلف الكتاب الدكتور "فيليب سادجروف" الذي قرأ النسخة وأرسل إليّ بملاحظاته على الترجمة فله امتناني ، والأخت "إنريكا فاكويتي" من الإرسالية الكومبونيانية، فقد أعانتني كثيرا في ترجمة ونطق الكلمات الإيطالية الواردة في ثنايا هذا الكتاب، والأخت "مارجريت جابلونسكي" من إرسالية الفرنسيسكان ومدام "شيرين أنطوان غالي" والأب "ديفيد أنطوان" من إرسالية اليسوعيين، حيث أعانني ثلاثتهم على فهم ما صَعُبَ عليَّ فهمُه من الفقرات الفرنسية التي اقتبسها الأستاذ فيليب دون ترجمتها إلى الإنجليزية، كما أشكر الصديق "أحمد فتحي" الذي قام بتحرير فصول الكتاب على الحاسوب، والأخت الصديقة "إيمان علي حسن" التي تولَّتْ عنِّي مراجعة كامل الكتاب، وإلى الصديق الحبيب "محمد محمود الفواخري" المحامي الذي ساندني معنويًا حتى أتممتُ هذه الترجمة، فإلى كل هؤلاء أقدم كل امتناني، راجيًا أن أكون قد وُفِّقْتُ في نقل هذا العمل المهم إلى مكتبتنا المسرحية.

عمرو زكريا عبدالله
١٩ أغسطس ٢٠٠٨

هوامش المقدمة:

١- غالي شكري: إنهم يرقصون ليلة رأس السنة، مقال "نحن والنموذج الآخر" ص ٤٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦.

٢- انظر على سبيل المثال لا الحصر دائرة المعارف البريطانية، مادة "فن المسرح": Encyclopaedia Britannica. vol. 18 The Art Of Theatre, pp.523 35, The University of Chicago, 1987.

٣- جريدة مصر ١٢ مارس ١٩١٢.

تصدير

إن المؤرخ لبواكير المسرح المصري الحديث يواجه أزمة النقص الشديد في المصادر ومادة البحث، وما تنتهي إليه كتابته هو تقديم صورة نصف كلية عن النشاط الدرامي في هذا البلد، حيث كان المسرح العربي الحديث على وشك أن يضرب بجذوره القوية. ومن بين كتاب المسرح المبكرين كان يعقوب صنوع "جيمز سنْوا" المصري،والذي خَلَّفَ مذكراته التي لا تبلغ سوى قليل من الصفحات، وقد تَمَّ جمع بعض كتابات السوري "أديب إسحق" والمصري "عبدالله نديم"، إلا أن هذه التجميعات والمذكرات تنشغل انشغالاً هامشيًا بالأنشطة المسرحية التي تشكل جزءًا صغيرًا من السيرة السياسية والصحافية لهذين الرجلين. وفي القاهرة تم الاحتفاظ بمجموعات من الجرائد المكتوبة بلغات أوروبية والمنشورة في مصر منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر، والتي ربما ألقت الضوء على هذه الفترة الغامضة، إلا أن أكثر هذه الجرائد قد فُقِدَ أو تَمَزَّقَ في السنوات الأربعين الأخيرة.

واستخدام الجرائد كمصدر لبحث ما من الممكن أن يعطي- للأسف- تاريخًا شبه دقيق للمسرح الأوروبي في مصر منذ عام ١٨٦٨ والمسرح العربي منذ حوالي عام ١٨٧٦. على الرغم من إشاراتها الموجزة إلى المسرح، فإن الصحافتين الأوروبية والعربية في مصر تبقى مصدرًا أساسيًا. وفي كثير من الحالات تُعَذِّبُ هذه التقارير الصحافية الموجزة، والتي تكون في سطور قليلة، باحثي المسرح؛ لأنها

تذكر اسم المسرحية ومكان وزمان عرضها فقط، وعلى نحو أكثر قليلاً، اسم مؤلفها.

وحتى لو استخدم كاتب هذه السطور بعض هذه الدوريات، فإنها- بسبب الإهمال والتلف التدريجي- لن تكون صالحة للباحثين في المستقبل. إن قيمة الجرائد والمجلات في التاريخ الثقافي والاجتماعي حتى يومنا هذا لم تقدر حق قدرها في كثير من مكتبات الشرق الأوسط.

إن المسرح الأوروبي في مصر- بصرف النظر عن عمل صالح عبدون عن "عايدة" لـ"فيردي"- لم يلفت الانتباه الأكاديمي حتى يومنا هذا. أما المسرح العربي في القرن التاسع عشر فقد لاقى التفاتا عظيمًا في السنوات الأربعين الماضية، وبصرف النظر عن العمل الرائد لـ"جاكوب لانداو" "دراسات في السينما والمسرح عند العرب" (كاثام ١٩٥٨ وفيلادلفيا ١٩٦٩)، وعمل يوسف أسعد داغر "معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨- ١٩٧٥"(بغداد ١٩٧٨)، فإن محمد يوسف نجم في كتابه "المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤" (بيروت ١٩٥٦و ١٩٦٧و ١٩٨٠) قد قام بالدراسة الوحيدة الهامة عن العروض المسرحية في هذه الفترة. إن نصوصَ كثيرٍ من مسرحيات هذه الفترة مفقودة وحبكاتها مجهولة. قدم نجم خدمة لا تقدر بثمن بنشره مسرحيات الكتاب المسرحيين القادة في هذه الفترة: إبراهيم الأحدب، ومارون النقاش، وسليم النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، والمصريين محمد عثمان جلال،

ويعقوب صنوع "جيمز سَنْوا". وقد أعادت دار مارون عبود للنشر (دار مارون عبود) نشر إعدادات أديب إسحق لـــ"شارلمان" و"أندروماك" عام ١٩٧٥.

تكشف هذه الدراسة أنه كانت هناك عروض عديدة ومسرحيات مكتوبة أكثر من تلك التي كشف عنها نجم، وأنه كانت هناك على الأقل مجموعة أخرى نشيطة على خشبة المسرح المصري، هي "الاتحاد الوطني". أما عن المصريّ يعقوب صنوع "جيمز سَنْوا" فقد لاقى اهتماما أكثر ككاتب مسرحي وصحافي في أعمال إبراهيم عبده، ونجوى عانوس، وأيرين جيندزير، وعبد الحميد غنيم، وشمويل موريه، ورغم ذلك فإن القليل هو المعروف عن مسرحه العربي (التياترو العربي)، والذي قدم عروضًا بالقاهرة منذ عام ١٨٧٠ حتى عام ١٨٧٢.

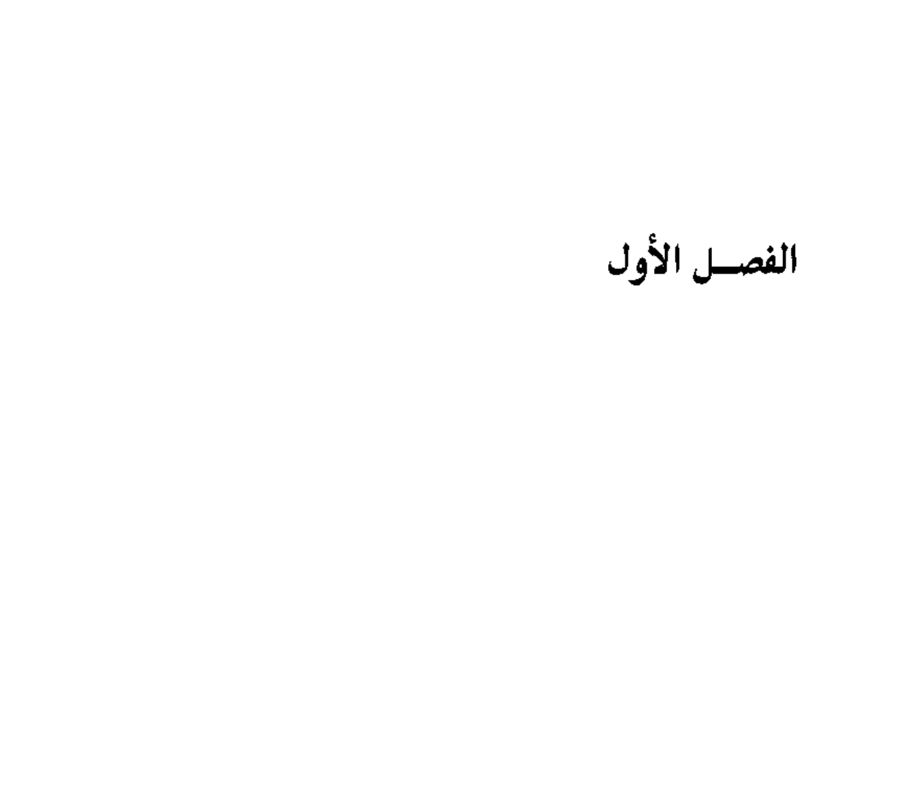
وقد تمت كتابة السيرة الذاتية لواحد من أعظم ممثلي ومطربي مصر-سلامة حجازي- بأقلام محمد فاضل، ومحمود الحفني، وجورج طنوس، إلا أن كل هذه المصادر تختلط عليها تاريخ أول عروضه المسرحية. قام عديد من الباحثين، من بينهم "السيد عطية أبو النجا"، و"عطية عامر"، و"أحمد بيبرس"، و"سعد الدين دغمان"، و"جوزيف خويري"، و"إسماعيل محفوظ"، و"متّى موسى"، و"ت.أ. بوتينسيفا"، و"علي الراعي"، و"عبد المعطي شعراوي"، و"عبد الرحمن ياغي"، قام كل هؤلاء بتناول النصوص المنشورة من مسرحيات صنوع "سَنْوا"، وأسرة النقاش، وجلال، بالتحليل النقدي.

ومن بين الدراسات الأكثر حداثة زمنيًا والمكتوبة بالإنجليزية تأتي دراسة محمد الخزاعي "تطور الدراما العربية المبكرة ١٨٤٧- ١٩٠٠" المنشورة في لندن عام ١٩٨٠، ودراسة مصطفى بدوي "الدراما العربية المبكرة" المنشورة في كمبريدج عام ١٩٨٨، وهما دراستان تلقيان نظرة على الأشكال المحلية ما قبل الحديثة من الدراما العربية، وتعرضان نقد هذه المسرحيات الحديثة الأولى مشيرتين إلى استلهام مؤلفيها من المسرح الفرنسي أو الأوبرا الإيطالية.

والكتاب الذي بين يدي القارئ محاولة لإتمام هذه الدراسات والإضافة إليها من خلال تقديم- بقدر ما هو مستطاع--حوليات المسرحين الأوروبي والعربي في مصر في القرن التاسع عشر وحتى ثورة عرابي.

فيليب سادجروف

مانشستر ١٩٩٦



الفصـــل الأول



مقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تسجل تاريخ المسرح الأوروبي العربي منذ عام ١٧٩٩ حتى عام ١٨٨٢، وهي تورد تاريخ المسرح الأوروبي في مصر في مجمل مختصر لتضع ظهور المسرح العربي في سياقه. ومن المحتم أن يكون فن تعيين خطوط زمنية ثابتة أمرًا تعسفيًا في أي بحث. فمن السهل تبرير التاريخ الأول ١٧٩٩، إذ إنه كان، وفي حدود ما نعلم، تاريخ أول ظهور للمسرح الأوروبي الذي أدخلته إلى مصر قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون للترفيه عن الجالية الفرنسية. فقد كانت جالية التجار الأوروبيين في مصر، في القرن الثامن عشر وما قبله، قبل وصول الفرنسيين أصغر من أن تدعم مسرحًا، حتى مسرحًا من الهواة، وكان عام ١٨٨٢ عام الثورة العرابية والاحتلال البريطاني، وقد أدى إلى توقف الحركة المسرحية باللغة العربية لعدة سنوات، ومنعَ الكثيرين ممن كانوا منخرطين في تأسيس المسرح العربي في مصر من الاستمرار في أنشطتهم.

قبل أن يُبنى مسرح فرنسي للهواة عام ١٧٩٩ بالقاهرة لتسلية قوة الغزو العسكرية الفرنسية، لم يكن المصريون على علم بثراء الدراما الغربية الكلاسيكية أو الحديثة. كانت هناك بمصر أشكال شتى من دراما الشارع الفجة، ومسرح خيال الظل (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل") وعروض الدمى والمهرجين وفناني التمثيل الصامت

والممثلين المتجولين (أولاد رابية). كانت كوميديات الأخيرين تحمل أقرب شبه بالدراما الحديثة وتذكرنا قصصها البسيطة التي تحكيها بفن التمثيل الصامت أو الكوميديا الارتجالية الإيطالية، وحل عقدة القصة واضح منذ البداية، لكنه مع ذلك يرحب به جمهور مفعم بروح الفكاهة والضحك والتصفيق. كانت هذه الكوميديا في أغلب الأحيان ذات طبيعية تهكمية، إذ إنها موجهة ضد البيروقراطية التافهة الجشعة من جامعي ضرائبها ممن ينهبون الفلاحين، ويروّعونهم. كان الكثير من هذه العروض يُقدم في ميدان الأزبكية بالقاهرة، الذي كان ليظل مركز الترفيه في المدينة. وقد قابل معظم الأوروبيين والمسلمون الأتقياء أنشطة مثل هؤلاء الممثلين بالاستنكار بسبب سوقية فنهم المطردة.

وفي تاريخ المسرح المصري الحديث في هذه الفترة، كان المسرح الأوروبي الذي يقدم بالفرنسية أو الإيطالية هو الأسمى، وكانت السلطات تعطي الأسبقية له لا للمسرح العربي الوليد. فكانت المسارح تبنى في القاهرة والإسكندرية لعرض الدراما الأوروبية والأوبرا، والحكومة تبذل مبالغ هائلة لدعم الفرق الزائرة الآتية من أوروبا. وُجِد المسرح؛ لتسلية الجاليات الأوروبية الكبيرة والسائحين الأوروبيين وللترفيه، بدرجة أقل، عن المصريين المتفرنجين والطبقة الحاكمة التركية. ويبدو أن المسرح العربي قد خصصت له مساحة في المسارح الكبرى حين لم يكن هناك عرض أوروبي بديل، بعد تأسيسه حوالي عام ١٨٧٠، وأنه كان عليه أن يفسح المكان لغيره. وكان

على فرق المسرح العربية أن تنافس الفرق الأوروبية من أجل الإعانات المالية ولكنها جاءت دائمًا في المركز الثاني. الواقع أنه ربما كانت معارضة درانيت، مدير المسارح الخديوية ومتعهد العروض المسرحية الأوروبية، هي ما وضع النهاية للتجربة الأولى في المسرح العربي التي قام بها يعقوب صنوع "جيمس سَنُوا".

ويبدو أنه كان هناك تفاعل جد ضئيل بين المسرحين الأوروبي والعربي فيما عدا الظهور النادر لممثلة مصرية على خشبة المسرح الأوروبي عام ١٨٥٣ أو ١٨٥٤ أو حتى المحاولة الأكثر غرابة التي قام بها مستشرق أوروبي حاول أن يكتب دراما عربية. إلا أن وجود المسرح قد أوضح على أية حال للنخبة من العامة المحليين الذين كان حماسهم يتزايد، مزايا الفنون المقدمة على خشبة المسرح، ومهد بذلك الطريق لمولد المسرح العربي فيما بعد، فقد كان الأعيان من الأتراك والمصريين ورجال الحاشية وضباط الجيش يُشاهَدون في المسرح الأوروبي منذ بواكيره. بل لعَلّ الوالي محمد علي (١٨٠٥ — ١٨٤٩)، الذي كان يتكلم التركية فقط، هو أول من قام بتعريف علماء المسلمين بالمسرح الأوروبي. وبإصلاحاته في التعليم، تزايدت أعداد من يمكنهم تقدير المسرح الأوروبي وفهمه. كانت أعداد المصريين الذين يحضرون العروض الأوروبية، سواء من الطبقة المتعلمة أم لا،

صغيرة. ربما كانوا يفهمون قدرًا كبيرًا مما يسمعونه، وكان بعضهم يستخدم في الواقع مترجمين شفاهيين وقد شارك الخديو سعيد، ابن محمد علي الأصغر الذي تكلم بالفرنسية، أباه في الحماس للأوبرا الأوروبية.

بعد الاحتلال الفرنسي القصير الأجل، قُدِّم المسرح الفرنسي مرة أخرى في أواخر العقد الثالث من القرن التاسع عشر بالإسكندرية على أساس من الهواية. ظلت عروض الهواة المسرحية باللغتين الفرنسية والإيطالية، في مسارح شيدت خصيصًا، في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، تقوم بتسلية الجاليات الأوروبية بالقاهرة والإسكندرية. كان أول موسم أوبرا مسجل في عام ١٨٤١؛ ومنذ ذلك التاريخ فصاعدًا كانت تقام مواسم سنوية منتظمة بفرق محترفة زائرة. وبحلول العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان المسرح الأوروبي قد أصبح شبه محترف. وطبقًا لمشاهدين عيان معاصرين، لم يكن مستوى هذه العروض المبكرة عاليًا بوجه خاص.

كانت المسارح مضطرة إلى تقديم عدد يصل إلى ستين عملاً مختلفًا في الموسم الواحد، ولم يسمح هذا العدد للفنانين بإبراز مواهبهم. وفي العقد السابع من القرن بُنِيَتْ أول مسارح للمحترفين على مستوى عال: مسرح زيزينيا وفيتوريو ألفييري وروسيني وفيتوريو إيمانويل بالإسكندرية، والكوميدي والأوبرا ومسرح الحفلات الموسيقية "كونسرت" بالأزبكية بالقاهرة.

ومنذ العقد السابع من القرن قُدِّمت أيضًا عروض كثيرة في مقاه للحفلات الموسيقية. وكانت جماهير المسارح مغرمة

بوجه خاص بالأعمال الأكثر خفةً: الأوبريتات، والكوميديات، والهزليات والمسرحيات الهزلية. ولهذا السبب لم يكن مسرح "الكوميدي" يتمتع بشعبية كالأوبرا بين أوساط السكان المحليين واليونانيين واليهود؛ فلم تَرُقْهُمْ أعماله الجادة من مسرحيات كلاسيكية وأعمال درامية. ظل المسرح حكرا على الفرق الإيطالية والفرنسية؛ وعلى الرغم من حقيقة أن اليونانيين كانوا هم الجالية الأجنبية الأكبر عددًا إلا أنه نادرًا ما وُجِدَتْ عروض بتلك اللغة. وكانت الجماهير في الأغلب من الطبقة الوسطى. وفي العقد الثامن من القرن كان هناك فيض من عروض الهواة المسرحية، وتَكَوَّنَتْ عدة جمعيات درامية نشطة من الهواة بين الإيطاليين والفرنسيين والجاليات الناطقة بالإنجليزية بمدينة الإسكندرية بوجه خاص.

كان هناك مشروعان أوروبيان لإنشاء مدارس دراما بالقاهرة والإسكندرية، ولم يلق أي منهما الدعم الخديو المنشود لضمان نجاحهما،فكتبت بمصر هزليات ومسرحيات تهكمية ذات موضوعات محلية بالفرنسية والإيطالية لملء أمسيات الترفيه. ولعل وَقْعَ هذه المسرحيات وفكاهتها قد جذب انتباه الكتاب المسرحيين المصريين الأُوَلِ وأدى بهم إلى كتابة أول أعمال تهكمية درامية باللغة العربية. إلا أن التهكم في أي شكل على المسرح، سواء باللغات الأوروبية أو العربية، سرعان ما قُمِعَ؛ إذ كانت لعهد التحرر الفكري في عصر إسماعيل (١٨٦٣– ١٨٧٩) حدودٌ. فمنذ عام ١٨٧٧ حتى

عام ١٨٨٠، حين كانت مصر تواجه أزمة ماليـــة حـــادة، انتـــهت المواسم المنتظمة بـــالأوبرا ومـــسرحي الكوميـــدي وزيزينيـــا وفي عام ١٨٨٠ عادت مواسم الأوبرا إلى الحيـــاة، علـــى الـــرغم مـــن أن دار الأوبرا لم تكن تعرض أوبرا بل كوميـــديات ومـــسرحيات هزلية وأوبريتات وباليه كوميدي.

انحصر ارتباط الحكومـــة في أول الأمـــر في عـــام ١٨٤٧ علـــى إصدار قواعد تنظـــيم الـــسلوك في المـــسارح لتمنـــع اضـــطراب الأمن. ظل الحال على هذا النحـــو إلى أن جـــاء عهـــد إسماعيـــل، حيث أنفق هذا الحاكم المصري مبالغ طائلـــة مـــن أجـــل إنـــشاء مسارح تابعة للدولـــة؛ ليكـــشف لـــضيوفه عنـــد افتتـــاح قنـــاة السويس عام ١٨٦٩ عن مستوى الحضارة الـــذي حققـــه بلـــده. كما أنشأ إسماعيل على نفقته الخاصة، بعد أن عقـــد العـــزم علـــى "أَوْرَبَـــة" بلـــده، الـــسيرك ومـــسرح الكوميـــدي والأوبـــرا و"الهيبودروم". أنفق الخديو مبـــالغ طائلـــة علـــى المـــسارح الـــتي حُدِّدَت مواقعها تحديدًا جيـــدًا. وأقيمـــت عـــروض في قـــصوره الخاصة في كثير من الأحيان؛ لتـــسليته الخاصـــة. كـــان بإمكـــان القاهرة في ذلك الوقت أن تنافس العواصـــم الأوروبيـــة الرئيـــسية بدار الأوبرا الخاصة بها. وكان نخبة مطـــربي وراقـــصي ومخرجـــي أوروبا يظهرون على خشبة مسرحها. ومـــا إن أنـــشئت المـــسارح الخديوية في مصر حتى أصـــبحت تعتمـــد بـــشدة علـــى إعانـــات الخديو المالية. وقد بلغت مـــصروفات دار الأوبـــرا والكوميـــدي

في سنيِّها الأولى ما وصل إلى ما ينيف على دخلـها أربـع مـرات، وغطى الخديو الْفَرْقَ. ومع هذه التكاليف المبدئيـة الهائلـة علـى المسرح الأوروبي، لم يكـن مـن الغريـب أن يتوقـع المؤيـدون للمسرح العربي، الذي كان يُدَارُ بميزانيـة أكثـر تقـتيرًا بكـثير، إعاناتٍ سخيةً من الوالي، لكن توقعاهم لم تتحقق.

لم يؤد افتتاح المسرح الفرنـسي خـلال الاحـتلال الفرنـسي وافتتاح مسرح الهواة الفرنـسي عـام ١٨٢٩ إلى بـزوغ مـسرح عربي حديث أو معاصر، ولم يغـير عـادات البلـد، كمـا كـان نابليون يأمل، فلم يكن بين السكان المحليين الأصـليين مـن يقلـد الفرنسيين في أول الأمر، وكـان الكـثيرون لا يزالـون يعتـبرون المسرح رجسًا. وكانت الحياة الأدبيـة في مـصر في نهايـة القـرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في كـساد. سمـح تأسـيس مطبعة باللغة العربيـة ببـولاق (١٨١٩- ١٨٢٠) بنـشر أعمـال مترجمة تقنية وعلمية وعسكرية. ولم يتم في البدايـة طبـع أعمـال أدبية معاصرة أو حتى كلاسيكية. تساءل "ميتـشو"، الزائـر لمـصر في عهد "محمد علي"، حول المشهد الأدبي:

> **"عند حديثي عن رجالات الأدب، فـإن هـذا يـضارع حـديثي عـن أبـيس، والأفـاعي ذوات الأجنحـة، أو العنقاء وما يرجع إلى الأزمنة التليـدة... فهاهنـا لا يوجـد شخص ينتج روحه أو كنـوز عبقريتـه، كمـا لا يوجـد شخص يسمح بنشر نثره أو أشـعاره، وهكـذا فـالأدب فرع من الصناعة مُهْمَلٌ كُلِّيَّةً"**[1].

بينما يظل تصريح "ميتشو" مُبَالَغًا فيه إلى حدٍّ ما، فإنه من الحق أن تلك الأعمال النثرية والشعرية المكتوبة كانت تتسم بأنها تقليدية للغاية ، كما تكشف عن مغالاة في الزخرف: إذ استخدمت المجاز والاستعارات والتوريات اللفظية والأساليب البلاغية مثل الموازنات البلاغية والسجع والطباق.. إلخ إلى حد الإفراط، وكان السجع يُستَخدَمُ في النثر على نطاق واسع وكان الأدباء يتنافسون؛ ليبرهنوا على براعتهم في استخدام وجوه البلاغة هذه لتسلية أقرانهم. كان الأسلوب واللغة بالغي الأهمية، ولم يكن لمعنى ومحتوى النص هذه الأهمية. لم يؤد ابتكار مسرح أوروبي في مصر إلى إعداد ترجمات للأعمال الدرامية الأوروبية إلى العربية في "الفترة الذهبية" للترجمة في عهد محمد علي. كانت هناك بعض ترجمات قليلة للأدب، حيث كانت السلطة تريد ترجمات ذات طبيعة تقنية للقوات المسلحة وللمدارس التقنية والطبية.

كان الكتاب العرب في بواكير عام ١٨٣٤، مثل رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣)، في وصفهم لفرنسا ينظرون إلى المسرح، بنفس الأسلوب الذي ينظرون به إلى أدبهم الرفيع ذاته، على أنه مدرسة عظيمة، وأن دروسًا في الأخلاق يمكن أن تُعْطَى من خلال الكوميديا. وقد أبدت الصحافة العربية اهتمامًا بالفوائد الاجتماعية للمسرح الأوروبي لأول مرة عام ١٨٦٨. حاولت جريدة "وادي النيل" أن تفسر للقراء العرب هذه الظاهرة الغريبة "الدراما الأوروبية" وكان

مدخل الصحافة العربية إلى الدراما الأوروبية والرواية، التي كانت أيضًا غير معروفة نسبيًّا للقراء العرب، أن تمتدح هذه الابتكارات المتمازة وأن تبرز الفوائد الأخلاقية والتعليمية والمتمدينة والممتعة التي يمكن لهذين الجنسين الأدبيين أن يجلباه للعرب والأدب العربي. كان المسرح قادرًا على أن يبعث الأحداث التاريخية والخيالية حيَّةً أمام أعين المشاهدين. وكان هذا الاهتمام يخلق مناخًا يمكن أن يؤسس فيه المسرح العربي. فلما كتب الصحافيون العرب عن المسرح الأوروبي اتجهت أذهانهم إلى الحاجة إلى تأسيس مسرحهم العربي الخاص بهم. فعلى الرغم من أن المسرح العربي على النهج الأوروبي قد وجد منذ عام ١٨٤٧ بلبنان وأن المسرحية العربية الأولى قد نشرت بالجزائر عام ١٨٤٧، إلا أنه لم ينتج عن هذا تطور مماثل في مصر.

بدأت الحركة المسرحية في مصر بطريقة مختلفة من خلال ترجمة نصوص كلمات الأوبرا؛ لتجعل الأوبرا الإيطالية متاحةً بشكل أكبر للجمهورين العربي و التركي. وكانت أول ترجمة من هذا النوع ترجمة أوبريت "أوفينباخ" Offenbach "هيلين الجميلة" La Belle Hélèn، التي نشرت عام ١٨٦٩، تحت إشراف الطهطاوي. و من الملائم أن يكون الطهطاوي، وهو أول من بذل الكثير حتى يُعَرِّف القارئ العربي بالحضارة الأوروبية، وهو أول من أعدَّ ترجمة عمل درامي أوروبي وجعل هذا الابتكار الأدبي متاحًا للجمهور

العربي. كان رفاعة قد كتب عن المسرح في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وربما كان في ذلك الوقت، قانعًا بشكل عام بتراثه الأدبي ذاته، ولم يشعر بالحاجة إلى ترجمة الأدب الفرنسي إلى العربية، على الرغم من أنه ترجم وأشرف على ترجمة مئات الأعمال لمحمد علي. وقد ترجم الكثير من نصوص كلمات الأوبرا في تلك السنوات المبكرة قبل إنتاج أول مسرحية عربية. وحتى ذلك الوقت كانت ترجمة أوبرا فيردي Verdi "عايدة"Aida الوحيدة التي وضعت في مكتبة. وقد نُشرَ الكثير من هذه الترجمات في طبعات صغيرة محدودة، لم يُحتَفَظْ بها، أو كانت ترجمات مخطوطة تبادلتها الأيدي بين جمهور الأوبرا. و قد ارتبط اسم "إبراهيم المويلحي" بصفته ناشرًا و"محمد جلال" بصفته مترجمًا في هذا النشاط بترجمة "المحظية" لدونيتسيتّي و"حلاق أشبيلية" لروسّيني وشجعت الصحف العربية الجمهور على شراء أول ترجمات للدراما الأوروبية.

بدأ المسرح المصري بعد المسرح السوري بحوالي عشرين عامًا، بعد أن عرض "مارون النقاش" السوري أول مسرحية له ببلده بيروت عام ١٨٤٧. وقد مَكّنَ النشاط المسرحي الأوروبي للهواة، عند نهاية قرن وبداية قرن آخر ووجود فرق أوروبية محترفة وزيارات قام بها عرب إلى أوروبا، مَكّنَ أعضاء من النخبتين العربية والتركية من اكتساب ذائقة المسرح الغربي. بدأ المسرح العربي الحديث في مصر بين عامي ١٨٦٩ و ١٨٧١ بالمسرحيات التهكمية التي كتبها يعقوب صنوع "جيمز سَنْوا" (١٨٣٩-١٩١٢)، فقد كتب أول نداء في

الصحافة العربيــة لابتكــار مــسرح عــربي في مــصر في أبريــل ١٨٧٠. وقد تعلم صنوع حرفته مــن خــلال دراســاته لكتــاب المسرح الأوروبيين، "جولدوني" و"مــوليير" و"شــريدان" وخــلال مشاهدته للمسرح الأوروبي في حدائق الأزبكيــة. رَغِــبَ صــنوع "سَنُوا" في أن يوســع جاذبيتــه إلى مــا وراء النخبــة الحاكمــة المــصرية والتركيــة، منفــصلاً عــن الخــديو، أراد مــسرحًا للمصريين، الذين لم يكن الفن المــسرحي مألوفًــا لهــم ولم يكــن بإمكانهم فهم الأوبرا الإيطالية والكوميــديات الفرنــسية. ولكــي يفعل هذا التمس مساعدة الخــديو إسماعيــل ويبــدو أن صــنوعًا "سَنُوا" نجح جزئيًّا في كسب رعاية الخــديو؛ فقــد حــصل علــى امتياز باستخدام مسرح الأزبكية مجانًا كما حــصل علــى عطايــا من آن لآخر، ولم يحصل على المرتب المنتظم الــذي كــان ممثلــوه يأملونه؛ ليضعهم في مصاف ممثلــي المــسارح الخديويــة. تلقــى صنوع "سَنُوا" دعمًا معنويًّا كبيرًا لجهــوده مــن كبــار الحاشــية، مثل أمين القصر، خيري باشــا ووزيــر الماليــة إسماعيــل صــديق باشا.

كان أول عمل صــنوع "أوبريــت" شــعريًّا باللغــة العاميــة العربية، بألحــان شــعبية في أول الأمــر. لعــب أدوارَ النــساء في أعماله المسرحية رجالٌ، كمــا كــان الأمــر في الــدراما العربيــة التقليدية. ومهمة تسجيل مسرح صــنوع "سَــنُوا" بدقــة مُهِمَّــةٌ مستحيلة في هذه الآونة بالذات، إذ إن المعلومــات المتاحــة قليلــة. ولابد من قبول تقرير صنوع "سَنُوا" نفسه الذي كــرره أصــدقاء فرنسيون في باريس، على الرغم من أنــه قيــل بعــد الأحــداث بسنوات. وقد تُوَضِّحُ الموقفَ يوما ما مــصادرُ أوروبيــة وعربيــة، أو مذكرات رحالة وصحفيين مما تنشر بعد.

ويبدو أن صنوعًا "سَنْوا"، حتى هذه اللحظة قد لعب الدور الأول في تأسيس المسرح العربي وسوف نرى على أية حال أن صنوعًا "سَنْوا" شَاطَرَ آخرين أضواء المسرح، وربما يكون مصريون آخرون قد حجبوا الضوء عنه إذ كانت ثمة خطة لتأسيس مسرح عربي قومي قد لقيت الدعم الذي سعت إليه.

فعلى الرغم من أن جمال الدين الأفغاني، داعية الإحياء المسلم الشهير، كان بمصر لفترة قصيرة، إلا أنه سرعان ما جمع صُحْبَةً من المعجبين من بين الشبان المثقفين وكان تأثيره واسع المدى. كان صنوع "سَنْوا" جزءًا من هذه الصُّحبة، ويرجع الفضل إلى الأفغاني في نصحه له أن يؤسس مسرحًا عربيًّا؛ لتعزيز الوعي السياسي بين صفوف الشعب المصري. كان الأفغاني قد حضر مسرحيات قدمها "سليم النقاش" (١٨٥٠-١٨٨٤) و"أديب إسحاق" (١٨٥٦-١٨٨٤). كان جلال، المُعِدُّ المشهور لأعمال "موليير" و"راسين" و"كورني"، أكثر نشاطًا في المسرح في العقد الثامن من القرن التاسع عشر مما عرف حتى الآن؛ لم يكن جزء من مسرحيته فحسب "الفخ المنصوب للطبيب المغصوب" أو "الطبيب رغم أنفه" عن مسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" أول مسرحية تُنْشَرُ بمصر عام ١٨٧٣/١٨٧٤، ولكن إعداداته الأخرى أيضًا لمسرحيات موليير: "مريض الوهم" و "النساء العالمات" (النساء العلميات) و "مدرسة الأزواج" كانت إعدادات كُتِبَتْ وربما عُرِضَتْ في بواكير العقد الثامن من القرن. وكما كان الحال في سوريا كانت حفلات نهاية السنة الدراسية بالمدارس والأمسيات

الأدبية جزءًا هامًّا من المشهد المسرحي لكلا المسرحَيْن الأوروبي والعربي، فمن المرجح أنها أعطت الفرصة الأولى لكثير من الكتاب والممثلين البازغين لممارسة فنهم قبل أن يقدموا على المغامرة على خشبة المسرح المحترف. وكانت المدارس العربية تحاكي المدارس الأجنبية في تنظيم هذه المناسبات، فقد وُجدَ عدد من مسرحيات تعليمية قصيرة عرضت بالعربية في تلك المناسبات، وفي كل مدرسة من مدارس الجاليات الأجنبية والمدارس العربية، مثلما كانت هناك مسرحيات تُعْرَضُ بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية.

بعد إغلاق مسرح صنوع عام ١٨٧٢، أعادت فرق سورية إحياء المسرح بعد ما يقرب من أربع سنوات. كان "سليم النقاش" و"أديب إسحق" قائدي الفرقة السورية الأولى التي ظهرت بمصر. كان "سليم وهو ابن "مارون النقاش" مؤسس المسرح السوري، من الحكمة بحيث حصل على موافقة "درانيت بك" Draneht قبل أن يحضر إلى القاهرة. لكن سرعان ما ترك الاثنان الفرقة بين يدي واحد من ممثليها الأُوَلِ وهو "يوسف الخياط". أضاف الخياط بعض مسرحيات كوميدية جديدة إلى برنامج الفرقة. وكان المصري الوحيد الذي كتب مسرحيات وعرضها في هذه الفترة هو "عبد الله نديم" (١٨٤٣-١٨٩٦) الذي أسهم في صحف "النقاش" و"إسحق". وعندما اضطرت فرقة "الخياط" إلى التخلّي عن أنشطتها؛ لأسباب مالية في ديسمبر ١٨٧٩، فإن المسرحيات

العربية الوحيدة التي شوهدت كانت تقريبًا مسرحيات قدمتها مدارس أو جمعيات خيرية وقد سَدَّ الثغرة أيضًا سوريٌّ آخر، هو "سليمان الحداد" (١٨٢٩-١٩١٥). وقاد التجسيد الأخير لفرقة "النقاش" عام ١٨٨٢ سوريٌّ آخر، هو "سليمان القرداحي"، فقد تَمَكَّنَ "القرداحي" من الاستيلاء على خيال الجمهور من خلال إقناع المطرب المصري "سلامة حجازي" (١٨٥٢-١٩١٧) بأن ينضم إلى فرقته. استأثر "سلامة"، قبل أي ممثل آخر، بِلُبِّ الجمهور وجاء به إلى المسرح، وجعل الصحافيون العرب يفيضون في التعبير عن إعجابهم به. ولولا الثورة العرابية لربما تَمَكَّنَ المسرح العربي، بعد كل ذلك الجهد، من أن يأخذ مكانه الشرعي في الحياة الأدبية المصرية وعلى خشبة المسرح المصري[٢].

في بواكير العقد الثامن من القرن كانت الصحافة المصرية، التي حظيت بشعبية، تخطو خطواتها الأولى، ويبدو أنها أعطت دعمًا ضئيلاً للمسرح، على الرغم من أنه قد يثبت أنه من الضروري مراجعة هذا الحكم إذا ما تَمَّ كشف النقاب عن أعداد أخرى من أول جريدة مستقلة أصدرها "أبو السعود" وابنه "محمد أنسي"، وهي جريدة "وادي النيل". صاحب وصولَ الفرق المسرحية في منتصف العقد الثامن من القرن التاسع عشر ازدهارُ الصحافة الشعبية بالإسكندرية والقاهرة. وقد أورد أصحاب الكثير من هذه الصحف السوريون، الذين كانوا في أغلب الأحيان هم أنفسهم كتابًا مسرحيين، أوردوا

تقارير عن الأنشطة الدرامية الأوروبية، وشجعوا المسرح العربي، وأشاروا- وإن كان ذلك بإيجاز نوعًا ما- إلى معظم أنشطته. وشجعت جريدة "الأهرام" المملوكة سوريًّا على حضور المسرح الأوروبي.

كانت تغطية الصحافة العربية للمسرح لا تزال متناثرة إذا ما قورنت بمقدار مساحة الأعمدة التي أعطتها الصحافة الأوروبية المحلية للمسرح الأوروبي بالإسكندرية والقاهرة. وطالبت جرائد "المحروسة" و"الأهرام" و"الوقت" بمنح الدعم لـ "يوسف الخياط" عندما حاول سُدًى أن يؤسس مسرحًا عربيًّا، كانت "المحروسة" مملوكة للمدير السابق لفرقة "الخياط" وقد ارتبط "سليم النقاش"، و"سليم تقلا"، صاحب "الأهرام" و"الوقت" بالنشاط المسرحي في بيروت. وكانت جريدة "الوقت" تأمل أن تنال فرقة "الخياط" دعمًا من الحكومة يوازي الدعم الذي يناله المسرح الأوروبي. ولقيت فرق سورية أخرى أيضًا دعمًا من الصحافة؛ فقد روجت "المحروسة" و" الأهرام" لأنشطة "سليمان حداد"، وحملت جريدتا "الأهرام" و"مصر" أنباء عن "سليمان القرداحي". وببزوغ المطرب البارز "سلامة حجازي" على المسرح بدأت الصحافة تقدم توصيفات أطولَ للعروض وكانت تقارير الصحافة العربية تضاهي تقارير العروض الدرامية في الصحافة الأوروبية.

كان الصحافيون السوريون وصحافتهم في مصر دَاعِمَيْنِ مُتَحَمِّسَيْنِ للمسرح العربي، وقد جاءوا في بلد له تقليد مسرحي عربي طويل، وطرحوا الأمر على أن المسرح بإمكانه

أن يُصْلِحَ العاداتِ وأن يمنحَ الناسَ حكمةً تاريخيةً. وقُدِّرَ للصحف التي يملكها سوريون: "الأهرام" و"مصر" و"التجارة" و"الوقت"، والصحف المصرية: "الكوكب المصري" و"الوطن" و"الوقائع المصرية" و"الإسكندرية"، قُدِّرَ لها أن تصبح مدافعًا مُفْعَمًا بالحيوية عن هذه التجارب المسرحية. وقد انبهر الكُتَّابُ المصريون بقدرة المسرح على أن يُطْلِعَ الجمهورَ على أناس حقيقيين وأحداثٍ واقعية؛ فلم يكن مسرحهم الشعبيُّ قد حاول على الإطلاق أن يفعل هذا إلا على سبيل المزاح. وتعجَّب الصحافيون أشد التعجب مرارًا وتكرارًا من واقعية الدراما وما تثيره من عواطفَ في النظَّارة، بالإضافة إلى البهجة الحسية التي تمتع هؤلاء، وشعروا بأن دروسًا أخلاقية يمكن تَعَلُّمُهَا من تاريخ الماضي، واعتبروا المسرحَ أَحَدَ العوامل التي تؤدِّي إلى تقدُّم المجتمع.

هوامش الفصل الأول:

١- Michaud (1833- 5), 6, 301

٢- تبقى مسرحيتان أخريان تنتميان لهذه الفترة مَجْهُولَتَيْن: المسرحية الغُفْلُ من اسم مؤلفها "فريد ووحيد والدّر النّضيد مع الملك الشامخ مَلِـــك الفـــرس"، المنشورة عام ١٢٩٧هـــ (١٨٧٩- ١٨٨٠). أمّا المسرحية الأخـــرى فهـــي مسرحية محمد السكندري الإيادي، ذات الفصول الخمسة بعنوان "روايات أبي الفتوح، الملـــك الناصـــر" المنـــشورة حـــوالي عـــام ١٨٨٠ بالإســـكندرية (Brockelman, 1942, supp. III, 266- 7 ويوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربيـــة والمعربـــة (١٨٤٨- ١٩٧٥) ص ٤٤٧، رقـــم ٢٤١٥). ولم يتم العثور على نسخ من هاتين المسرحيتين في المكتبات الكبرى المتخصصة في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة أو في المشرق. والمـــسرحية الثانية دراما شبه تاريخية بلغة عربية فصيحة عن الحروب التي دارت رحاها بين العرب والفرس والتي حركتها مكائد الحاشية والمطامح الشخـــصية. يُـــسْجَن "عَديٌّ"، الوريثُ الشرعي وابنُ أخي ملك العرب "هشام"، على يـــد عَمِّـــه، وذلك عندما يُولَدُ وَريثٌ للعرش. يُهاجِمُ عَدِيٌّ، الذي تَزَوَّجَ ابنة ملك الفرس على إثر فك سجنه؛ كي يحارب مع العرب ضد الفرس، يهاجم عَدِيٌّ عَمَّـــهُ ويقتله. وعندما يحاول حموه الملك الفارسيُّ أن يَسُمَّهُ، فإنه يغتـــصب العـــرش الفارسي بالإضافة إلى العربي.



الفصل الثاني

الدراما العربية التقليدية

قبل إدخال الدراما الأوروبية للمـــرة الأولى عـــام ١٧٩٩ علـــى الأرجح على أيدي فرقة هواة تـــشكلت لتـــسلية قـــوات الحملـــة العسكرية الفرنسية، كانت هنـــاك فقـــط أشـــكال تقليديـــة مـــن الـــدراما العربيـــة الـــشعبية موجـــودة في مـــصر[1]. و لم يكـــن المتفرجون قد شاهدوا الفن المـــسرحي بأشـــكاله الكلاســـيكية أو أشكاله التالية في العصور الوســـطى أو عـــصر النهـــضة. وحـــتى ظهور التجارب المسرحية التي قام بهـــا "مـــارون نقـــاش" بـــسوريا في أواخر العقد الخامس مـــن القـــرن التاســـعَ عـــشرَ ونَـــشْرِ أول مسرحية عربية كتبها إبراهام دانينـــوس "نـــزوة المـــشتاق وغـــصة العشاق في مدينة طريـــاق في العـــراق" بـــالجزائر عـــام ١٨٤٧ لم تكن ثمة محاولة لمحاكـــاة المـــسرح الأوروبي في العـــالم العـــربي في العصور الوسطى، و لم تكن الأعمـــال المـــسرحية الإغريقيـــة قـــد تُرْجِمَتْ بَعْدُ إلى اللغة السريانية الـــتي تُرْجِمَـــتْ عنـــها الأعمـــال الإغريقية إلى اللغة العربية. كان هناك كـــثير مـــن فـــروع المعرفـــة اليونانية الأخرى قد وصلت إلى العـــرب، ولكـــن لم يكـــن مـــن بينها الـــدراما والآداب الرفيعـــة والتـــاريخ. وفي غـــرب أوروبـــا كانت المسارح قد أُغْلِقَتْ في القرن الـــسادسَ عـــشرَ في بيزنطـــة. وبينما ظلت أشكالٌ مختلفة مـــن الكوميـــديا الـــساذجة البدائيـــة باقيةً، كانت التراجيديا والكوميـــديا الكلاســـيكيتان قـــد اختفتـــا على الأرجح عنـــدما أجـــرت الدولـــة الإســـلامية الجديـــدة أولى اتصالاتها بالإمبراطورية القديمة.

لم يكن إحياء المسرح العلمانيّ في أوروبا خلال عصر النهضة بعد قرون من العصور الوسطى والعصور الوسطى المتأخرة -عندما كانت تقدم عروض الدراما الدينية فحسب له ما يوازيه في العالم العربي. وقبل القرن التاسعَ عشرَ بقرنين أو ثلاثة قرون، وهي فترة تطور المسرحيات القومية العظيمة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا، أَبَانَ معظم كُتَّاب النثر الفني العرب والشعراء عن عوز واضح إلى الخيال والملكة الخاصة في أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبي مُفْتَقَدة. كان هذا العصر في العالم العربي هو عصر الموسوعات والجمع والمعجمات الكبيرة والتنظيم العام للمعرفة. وقد بَقِيَ العرب طيلة قرون محافظين في حياتهم الأدبية مثابرين على عدد محدود من الأنواع الأدبية، ويرجع ذلك جزئيًّا إلى إحساسهم بأن اللغة العربية مقدسة، إنها اللغة المقدسة للقرآن، ولذلك يجب أن تظل مصونة من المؤثرات الأجنبية والتجديد. ساد التقليد فيما كان موجودًا من الأعمال الأدبية. وقد بالغ الراصدون الأجانب في بدايات القرن التاسعَ عشرَ عندما زعموا أنه لم تكن ثمة حياة أدبية في مصر. كان ثَمَّ نشاط أدبي، لكنه في الغالب نشاط يحبذ الأجناس الأدبية التقليدية التي ظلت على حالها قرونًا، مع قليل من الأصالة. ونادرًا ما عكست الأعمال الأدبية المشاعر الحقيقية لمؤلفيها، ولم تعكس كذلك الموقفين السياسي والاجتماعي في البلد. وقد كانت ثمة

أنواع في الأدب العربي الكلاسيكي تتضمّن بعض عناصر درامية، مثل المقامة (وهي نوع سردي نثري مسجوع فيه حوار وشخصيات)، ولكن شكل المقامة كان في المقام الأول عملاً بارعًا لغويًّا ونحويًّا يحكيه شخص واحد، متقيدًا في الحبكة وفي رسم الشخصيات ولما كانت المقامة تأخذ شكل النادرة الكوميدية، فإنها تركز على خداع ودهاء تمارسهما شخصيتها الرئيسية أبو الفتح الإسكندري أو أبو زيد السروجي.

في حين لم تكن ثَمَّةَ مسرحياتٌ أو دراما بالمعنى الأوروبي مكتوبة قُصِدَ إلى عَرْضها على خشبة المسرح، فقد أخذت الدراما الشعبية أشكالاً متنوعة في العالم العربي، وقد كشفت المنح الدرامية الحديثة النقاب عن الكثير من العروض الدرامية في العالم الإسلامي بداية من القرن التاسع على الأقل. وقد استمرت بعض هذه الأشكال التقليدية موجودة في مصر بعد نمو الأنشطة الدرامية الأوروبية التي ألهمت المسرح العربي البازغ. كان ثَمَّ تقليدٌ حي من "مسرح الظل" (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل" مسرحية الظل) واللَّذَيْن استخدم كلاهما اللغة العربية أو التركية واللهجة المصرية واللذين يعودان إلى العصر الفاطمي على الأقل. وقد اجتذبت العروض مع أنواع أخرى من التسلية مثل الدوسة والمحمل، والمولد النبوي والموالد الأخرى (أعياد ميلاد الأولياء)

والاحتفالات التي تقام بعد الغَسَق في شهر الصوم رمضان، اجتذبت العروض حشودًا من النظارة في الأماكن الشعبية بالقاهرة وقد وفَّرَ القره قوز الترفيه في احتفالات شعبية أخرى وفي الاحتفالات العائلية، كالختان أو حفلات الزواج، في بيوتات الأشراف. كانت الدَّوْسَة احتفالاً شعبيًّا سنويًّا، حيث كان الشيخ المتصوف السعديّ يمتطي صهوة جواده فوق أجساد مريديه المنبطحة أرضًا في اختبار للإيمان والجَلَد. ويُؤَدَّى هذا الاحتفالُ عادة في ميدان الأزبكية كما تُقَامُ احتفالاتُ الدراويش بالمولد النبوي- يوم ميلاد النبي في شهر ربيع الأول- قُرْبَ بيت نقيب السادات البكرية، رئيس رابطات الأخوة الصوفية. ولمثل هذه الاحتفالات كانت تنصب خيام متنوعة ومقصورات في ميدان الأزبكية؛ وتقدم عروض القره قوز في عدد من السرادقات يمكنها أن تتسع لأشخاص يتراوح عددهم بين الألفين إلى الثلاثة آلاف(٢). وكان "المَحْمَلُ" احتفالاً شعبيًّا آخر، حيث تُقَدَّمُ لِرَكْب الحجيج سنويًّا بالقاهرة الكسوة الجديدة- غطاء الكعبة- لتُؤْخَذَ إلى مَكَّةَ.

كانت الأزبكية، مشهدَ العديد من هذه الأحداث، واحدة من أكثر أحياء القاهرة السكنية حداثةً لحكام مصر لعدة قرون. وكان كثيرٌ من قصور البكوات وبيوت الذوات من الأقباط والقادة الدينيين المسلمين قريبةً من بُحَيْرَة الأزبكية،

وحي النصارى (حارة النصارى) قريبًا أيضًا من الأزبكية، وقد انتقلت البطريركية القبطية إليها عام ١٧٩٤. وتغذي البحيرةَ قنواتٌ من النيل في موسم الفيضان، وقد سار الكثير من الناس إليها للتجديف طلبًا للاسترخاء. كانت الأزبكية المكان الذي انعقدت فيه الاحتفالات الشعبية الرئيسية، وهناك تطلق الألعاب النارية سنويًّا عندما يُفْتَحُ خزانُ الخليج (القنال) دلالةً على ارتفاع منسوب النيل[٣]. ظلت الأزبكية زمنًا طويلاً مركزَ تسلية القاهرة؛ فهناك يجلس الناس وينصتون للشعراء العرب الرواة في مقاهيها ومطاعمها المنتشرة على جانب البحيرة. ويظل محيط حدائق الأزبكية والشوارع المحيطة بها أحد مراكز حي المسارح في القاهرة حتى يومنا هذا. وقد عاش الحاكم التركي الذي تولى السلطة بعد الاحتلال الفرنسي (١٧٩٨- ١٨٠١) "محمد خسرو باشا" هناك في "قصر الألفي" وهناك بنى "محمد علي باشا"، الوالي منذ عام ١٨٠٥، قصرًا كبيرًا. وعقد "محمد علي" في الأزبكية عام ١٨١٣ (الموافق المحرم ١٢٢٩ هجرية) الاحتفالات بزفاف ابنه "إسماعيل باشا" وزفاف سكرتيره "محمد بك الدفتردار" على ابنته واستمتع من حضروا هذه الاحتفالات، التي امتدت أسبوعين، بكل ضروب التسلية وكل أنماط المُسَلِّين (أرباب الملاعب) مثل القره قوز والقمار والأراجيح والمشعوذين والمطربين ومغنيي الشوارع (المفزلكين) والممثلين (الحبابظية) والسائرين على الحبال المشدودة ولاعبي الأكروبات والقرادين والراقصين والراقصات (برامكة)[٤].

كان هناك ملتقًى آخرُ دائمٌ في المدينة لمثـــل هـــذه الأحـــداث، وكان فضاءً واسعًا مفتوحًا يُسَمَّى "الرُّمَيْلَة" عنـــد سَـــفْحِ القلعـــة، وفي هذا المكان عـــام ١٨٢٣ كـــان مَرْئِيًّـــا الحمـــير والمحـــاربون والمشعوذون والممثلون.

القره قوز

كان لاعب الظل في القره قوز يستخدم حـاملا مثـل مـسرح الدمى المتحركة الأوروبي. وبدلاً مـن خـشبة مـسرح مفتوحـة يمتد قماش من القنب عبر هـذا الحامـل ويـضاء مـن الخلـف بسراج زيتيّ. يدفع لاعب الظل أشـكالاً زاهيـة الألـوان برّاقـةً يبلغ طولها قدمًا مصنوعة من الجلد على قمـاش القنـب بواسـطة عصيٍّ تُوَجِّهُهَا أُدْخِلَـتْ في الأشـكال. ويـستحكم في الأشـكال عادة لاعبٌ واحدٌ (المُقَـدِّم) وفي بعـض الأحيـان يكـون قـد استأجر مُسَاعِدِينَ أو تلامِـذَ؛ لتحريكهـا(٥). وقـد يـصاحبه في الاحتفالات الأكبر شأنًا ثلاثةُ أو أربعـةُ موسـيقيين مـن ضـاربي الدفوف ونافخي الفلـوت والطبـالين. ويـستهل القـره قـوز، الشخصية الرئيسية، التمثيـل بتحيـة الجمهـور، ويُثْنِـي علـى الحكومة، ويعلن موضوع القطعة التمثيلية. ويتـألف العـرض مـن حوارات قصيرة مضحكة ورقـصات ومـشاهد مألوفـة تتـسم بإساءات فهمٍ لغويةٍ وضجيجٍ وعنفٍ وإلماحـاتٍ جنـسية كـثيرة، كما مشهد في "بـنش وزوجتـه جـودي" Punch & Jugy في المسرح الإنجليزي. وفي بعض الأحيـان تغيبـت النـساء عـن الأماكن العامة عندما كانت تقدم عـروض الفـانوس الـسحري وعروض بنش العربية (عروض الدمى)؛ لأنها تَعْـرِضُ مثـل هـذا الفجور المُطْلَقِ العنـان(٦). وهنـاك شخـصيات تمثيليـة مألوفـة،

القره قوز، الذي يُصَوِّرُ العرضُ مغامراته، فهو شخص شرس، واسع الحلية ومتفاخر، على الرغم من أنه يكشف عن حكمة شعبية.

ويذكر المستعرب "إدوارد ويليام لين"، الذي أقام بمصر في الأعوام ١٨٢٥-١٨٢٨ و ١٨٣٣- ١٨٣٥ و ١٨٤٢- ١٨٤٩، أن عروض القره قوز في أغلب الأحيان كانت تقدم باللغة التركية:

"إن عروضهم، التي تكون بشكل عام، باللغة البذاءة، تقوم بين الفينة والفينة بالترفيه عن الأتراك المقيمين في القاهرة، لكنها بطبيعة الحال، ليست جذابة جدًّا بالنسبة لأولئك الذين لا يفهمون التركية"[7].

وقد شاهد المُبَشِّرُ الألماني "هاوسمان" عروضًا باللغة التركية بالقاهرة في العقد السابع من القرن التاسعَ عشرَ. وقد ألمح البعض إلى أن القره قوز لم يَعُدْ إلى الظهور حتى حوالي العقد الثامن[8]. كانت التركية لغة النخبة الحاكمة والأسرة الملكية وكبار ضباط الجيش حتى النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ. وفي عام ١٨٧٩ كان هذا "العرض المثير للضحك للنكات المبتذلة والمشاجرات المحتدمة والإيماءات غير اللائقة" لا يزال منظرًا مألوفًا بالقاهرة، وبالفعل في معظم مدن الشرق[9]. وظل على هذا النحو لعدة سنوات.

وعلى الرغم من أن بعض النصوص والتوصيفات التفصيلية للقره قوز متاحةٌ من قرون سابقة، وأن "ياكوب" و"كالي"

و"ليتمان" و"بروفر" و"تيمور باشا" قد جمعوا نصوصًا عند نهاية القرن التاسعَ عشرَ وبداية القرن العشرين، إلا أن القليلَ معروفٌ عن عروض القره قوز التي شوهدت في الفترة موضع البحث. وقد حاول "ثالسو" أن يوضح أن القره قوز العثماني المتأخر استعار بعض المشاهد من مسرحيات موليير "طرطوف" و"البخيل" و"مقالب سكابان"، وقد يكون القره قوز المصري قد استُقِيَ من أعمال هذا الكاتب الدرامي وغيره من الكتاب الدراميين(١٠). وعندما بدأ الجمهور المصري يَتَرَدَّدُ على المسرح الأوروبي منذ زمن الغزو الفرنسي، ربما تكون بعض مشاهد المسرح الأوروبي قد قُلِّدَتْ في بعض عروض القره قوز، إذ أصبح الأفندي (المصري المتفرنج) واحدًا من الشخصيات التمثيلية في عرض القره قوز.

كانت عروض الدمى شائعة أيضًا في مصر، وعلى الأخص في شوارع القاهرة؛ وقد انطبق مصطلح القره قوز التركي تمامًا على مسرح الدمى(١١). وكان العرض يقدم على خشبة مسرح ضيقة جدًّا وكان عارض الدمى يمكنه أن يتحرك عليه بسهولة. يختفي المؤدي في علبة خشبية ويمكنه أن يرى كلاًّ من المسرح والنظارة عبر ثقوب دون أن يكون مرئيًّا. وكانت الأشكال الخشبية البلاستيكية الصغيرة الرديئة الصُّنْع تبدو من خلال فتحات في خشبة مسرح العلبة ويتم التحكم فيها بواسطة أسلاك نحاسية تمر عبر ثقوب في غطاء العلبة. وقد شاهد الكاتب الفرنسي الشهير "جيرار دي نيرفال" عام ١٩٤٣

شكلاً أكثر بدائية من الدمى التي تتحرك بخيوط (في الأزبكية) يقوم اللاعب بترقيصها بركبته(١٢). ومثل لاعب الظل كان المُقَدِّمُ يضفي على صوته نبرة حادة في حوار الشخصيات بأن يضع أداة خاصة في فيه. وتبدأ الدمى العرض بأن تمشي على بعضها البعض وتتشاجر بالتدريج وتنتهي بأن تضرب إحداها الأخرى مثلما في نظائرها البريطانية "بنش وجودي"(١٣).

ويصف الرحالة الإنجليزي "سير جاردنر ويلكنسون" عروضًا من هذا البانش التركي "بنش التركية" رآها في شهر رمضان في العقد الخامس؛ وكان المركز الخاص لمثل هذه الأنشطة مقهى في الشارع الذي كان يعيش فيه الباشا محمد علي. في هذه العروض يعيد القره قوز أداء أعمال بطولية فَذَّة يزعم أنه قام بها خلال حياته العملية. ومن الواضح أن هذه العروض لم تلق استحسان "السير ويلكنسون" فقد كتب قائلاً: "في هذه الدعابات التهكمية لم يرحم القره قوز لا المنزلة الاجتماعية ولا السن والجنس وحتى تقدم شكوى إلى الحكومة كان مجون هذه العروض الشيطانية فاضحًا إلى حد أنه كان يصدم جمهورًا إغريقيًّا رغم تَعَوُّده على مسرحيات "أريستوفانيس"(١٤).

وقد تضمنت أشكالُ ترفيهٍ أخرى عناصرَ دراميةً. كان هناك مهرجون يقومون بالترفيه عن الجماهير في مناسبات مثل مناسبة المَحْمَل:

"كـــان المهرجـــون الهزليـــون، الـــنمط الأصـــلي لمهرجينـــا المتعارَف عليهم في أوروبا ينتقلون بين الأوليـــاء، وهـــم يلونـــون ســـيماء وجـــوههم بأشـــكال غريبـــة، ويتفوهـــون بـــسخافات مقصودة من أجل الترفيه عن عامة الناس وقـــد حُملَـــتْ بعـــض هذه الشخـــصيات المـــسرحية ذات الأرديـــة المتعـــددة الألـــوان على أكتاف رجال، وركب الآخـــرون جمـــالاً، في حـــين جعـــل الأقل تميزًا منهم من أرْجُلِهِم فرجـــارًا لهـــم، مثـــل "مـــارتيونس سكريبيروس" الشهير. وكانـــت ملابـــسهم الغريبـــة ومظهـــرهم الطريف تفوق الوصف؛ لكن المهرج الأساســـي يرتـــدي معطفًـــا ذا غطاء للرأس من جلد الغنم، وقد ارتداه بـــصوفه عليـــه، ولـــه شارب عَظيمٌ حجمُه طولُهُ ست أو سبع بوصـــات علـــى الأقـــل مصبوغ بألوان متنوعة ويبرز مـــن كـــل جانـــب مثـــل أعـــواد الكراث".

هكذا وصفهم "جيمز سان- جون" الرحَّالـــة البريطـــاني عـــام ١٨٣٣[١٥]. كان مهرجـــو القـــاهرة أمهـــر المهـــرجين في مـــصر وكانوا محبوبين من الناس، كانوا ناجحين علـــى وجـــه الخـــصوص في التنكر وفي اتخاذ أوضاع غريبـــة، تَحْفَـــلُ خطابـــاتهم بالنكـــات الـــتي يستحـــضرون فيهـــا بطـــل تمثيليـــاتهم الهزليـــة، "الأمـــير قراقوش"[١٦]، سَاعِدَ "صلاح الدين" الأيْمَـــنَ وابْنَـــهُ الـــذي كـــان قد أصبح الموضوع الأبدي للنكـــات الـــشعبية بـــصفته مـــضربَ المَثَلِ في الغباء[١٧]. كان قراقوش رجلاً قديرًا، لكنـــه افْتُـــرِي عليـــه كثيرًا في سلسلة من النوادر من قِبَـــلِ "ابـــن ممـــاتي". وفي مولـــد

السيد البدوي بطنطا صيفًا كان يُشَاهَدُ مثل هؤلاء المتنكرون في الموكب الكبير يوم الجمعة الأخير من الاحتفال:

"يمر عديد من الفتيات مرتديات ملابس صبيّة مُمْتَطيات صهوات خيول. وبعض أولئك الذين يشتركون في هذه المساخر التنكرية أشخاص ينتمون إلى عائلات طيبة، وكان بينهم أبناء أعضاء البرلمان. وفي مثل هذه المناسبة كان الأوروبي يُقَدَّمُ بشكل كاريكاتيري بصفته فنانًا. كان يجلس على جحش مرتديًا قبعة طويلة وله لحية طويلة وهو يحدق فيما حوله بحثًا عن موضوعات بقلمه الذي يرسم به رسومات تخطيطية خيالية على لوحة هائلة الحجم تتألف من مواد تُمَثِّلُ أرخص أنواع الوقود في البلد. وكانت هذه الشخصية تنتزع ضحكات صاخبةً من الجمهور المحتشد. وكان القاضي أيضًا يظهر بعمامة يصل قطرها إلى ياردة تقريبًا، في حين يركب خلفه الكَاتِبُ، أو السكرتير، جالسًا على جحش ورأسه باتجاه الذَّيْلِ. وعندما يتحرك المَوْكِبُ يعقد القاضي محاكمات وهْمِيَّةً في الأغلب لأشخاص مذنبين بتطليق عدد مفرط من الزوجات، لأن الجنس الناعم، كما هو معروف جيدا، غير ظاهر للعيان، بأي حال من الأحوال، ويجب أن يُكَالَ لهن المديحُ على النحو الوافي"[١٨].

وكان من الممكن رؤية مثل هذا المهرج (حوالي عام ١٨٧٩) في ذكرى المولد النبوي التي يُحتَفل بها في مساحة واسعة من الأرض تمتد بين القاهرة وبولاق (ميناء النيل

بالقاهرة) حيث تُنْصَبُ حَلْقَةٌ واسعة من الخيام. وبهذه الخيام أكشاك تضاء بالشمعدانات للعوالم والقره قوز وفرق الموسيقى العربية التي كان أداؤها، على وجه الخصوص، يبهج الجماهير الغفيرة. ومن بين ضروب الترفيه تشخيص الدمية التركية التي يقال لها "علي كاكا". كان هذا الشخص يؤدي مشاهد من عمل "رابيليه" بمساعدة نساء وأطفال من المشاهدين، الذين كانوا يغرقون في الضحك الصاخب، كانت فكاهاته وإيماءاته فاحشةً بشكل لا يوصف. كان علي كاكا "من نوع مهرج السيرك، يقرعونه بالضربات ويغمرونه بالسخرية والنكات، لكنه ينتقم لنفسه بممارسته حرفته. ولا يداني المشهد الذي يثير الخجل كل ما يمكن لخيال أكثر الناس انحطاطًا وتلوثًا تصوره"[١٩]. كان الرقص أيضًا شكلاً شعبيًّا من أشكال الترفيه بالنسبة للمصريين والزائرين، وكان رقص الغوازي يأخذ شكل الأداء الإيمائي أو البالية، إذ يحكي قصصًا بسيطة عن العشاق[٢٠]. وأحد أشهر العروض رقصة "النحلة" التي تقوم بها العوالم (وهن راقصات مصريات)، حيث تتظاهر الراقصة الصغيرة السن فيها بأن حشرة لدغتها وتتخذ من هذا مبررًا لِخَلْعِ ملابسها[٢١].

كانت العروض الهزلية المرتجلة (التي يقدمها ممثلون رُحَّل) أقرب الأشكال السابقة إلى الدراما الحديثة. وقد عُرِفَ ممثل الهزليات المصري في أغلب الأحيان حتى بواكير العقد الأول من القرن العشرين باسم "ابن رابية"[٢٢] وتُعْرَفُ الفرقة باسم "أولاد رابية" ويسميهم عبد الرحمن الجبرتي- المؤرخ المصري "أرباب الملاعب"[٢٣]، ويسميهم أيضًا "أهل الملاهي" وكانت إشارته المبكرة هذه إلى هؤلاء الممثلين عام ١٦٩٦م/١١٠٨هـ. ويقدم الرحَّالة الدانماركي "كارستان نيبور" وصفًا لمسرحية عرضها هؤلاء الفنانون، وقد شاهدها عيانًا عام١٧٦٣[٢٤]. وفي حفل زفاف إسماعيل باشا عام ١٨١٣ ظهر هؤلاء اللاعبون الذي سُمُّوا بـ"الحبابظية" في موكب تألف من طوائف مختلفة وهم يصورون مِهَنَهُمْ في سلسلة من لوحات تعلو عربات تجرها جياد[٢٥]. وقد وصف عالم الآثار الإيطالي "بيلزوني" عرضًا لمسرحيتين مضحكتين قدمهما مثل هؤلاء الممثلين في حفل زفاف بشبرا- قريبًا من القاهرة في عام ١٨١٥:

"أخذت الفرقة أماكنها بكثير من النظام وهم يشكلون مدرجًا مستديرًا، حيث كان الرجال معزولين عن النساء. وبعد الرقص جاء العرض. كان موضوع العرض مُستَقًى من أحداث الحياة الاجتماعية، مثلما يحدث عندنا، لكنه

يتسم ببساطة الأفكار العربية. وهو يدور حول حَاجٍّ يخاطب جمّالاً ويريد الذهاب إلى مَكّةَ ويكلفه بمهمة الحصول على دابّة تحمله. يذهب هذا للبحث عن تاجر جمال ويعقد معه صفقة يخدع فيها التاجر والمسافر بضربة واحدة ، إذ يعطي الجمّال أقل من المبلغ الذي يتلقاه ويطلب من الآخر أكثر من المبلغ الذي اتفق معه عليه. ويحرص في نفس الوقت ألا يتقابل البائع مع المشتري. وأخيرًا يحضر الجمل مُغَطًّى بفرش، كما لو كان جاهزًا للرحيل لكن حين يريد الحاج امتطاء الحيوان يجده رديئًا لدرجة أنه يرفض أن يأخذه ويطالب بنقوده. ويتحول الأمر من مجرد كلام إلى التماسك بالأيدي. وعلى أصوات هذه المشادة يظهر تاجر الجمال الذي ينكر معرفته بالحيوان موضوع الخلاف. ويتبين أن الجمّال النصاب ارتكب عملية احتيال ثالثة بأن أبدل بالجمل الجيد الذي كُلِّفَ بشرائه جملاً رديئًا. ونتيجة لهذا يتعرض للضرب المبرح ثم يلوذ بالفرار. ومع سذاجة هذه المسرحية إلا أنها حققت نجاحًا لدى الجمهور الذي استمتع بما لقيه الجمّال النصاب من سخرية واستهزاء"(٢٦).

وبعد هذه المسرحية شاهد "بيلزوني" مسرحية عرضت على النحو التالي:

"الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية الهزلية مسافر أوروبي يقوم بدور المهرج. ويحدث أن يترل هذا الأجنبي عند

أحد الأعراب. وعلى الرغم من رقة حال هذا الأعرابي إلا أنه أراد أن يظهر بمظهر الغني القادر. فأمر زوجته بذبح خروف؛ إكرامًا لضيفه الأوروبي، وتظاهرت الزوجة بطاعة زوجها غير أنها عادت فأخبرته بأن الأغنام تَفَرَّقَتْ في المراعي ويلزم لإعادتها وقت طويل. وهنا طلب الزوج من زوجته ذبح أربع دجاجات، لكن الزوجة اعتذرت بأنها لا تستطيع الإمساك بالدجاج، فما كان من الرجل إلا أن طلب منها أن تشوي بعض الحمام. لكنها اعتذرت مرة أخرى بأن الحمام كُلَّهُ طار. وفي النهاية اقتصرت مأدبة الأجنبي على اللبن الزبادي وخبز الذرة، وهو كل ما يملكه المُضيف المحترم"[٢٦].

ويصف "لين" أيضًا هؤلاء الممثلين الكوميديين الذين رآهم عام ١٨٣٤:

"يقوم ممثلون يقال لهم "المحبظون"[٢٧] بمسرحيات هزلية متواصلة تثير الاستهزاء ويجد المصريون فيها تسليةً في أغلب الأحيان. ونادرًا ما تستحق عروضهم الوصف. فهم يقومون بالتسلية وينالون التصفيق أساسًا عَبْرَ نكات سوقية وأفعال فاضحة. والممثلون رجال وصبية فقط. ويؤدي رجل أو صبي دور امرأة مرتديًا زيًّا نسائيًّا"[٢٨].

ويقدم "لين" تقريرًا عن مسرحية من هذا النوع، عُرِضَتْ أمام "محمد علي" والي مصر:

"كانت شخصيات المسرحية ناظرًا (والي منطقة) وشيخ بلد (أو رئيس قرية) وخادم هذا الأخير وكاتبًا قبطيًا وفلاحًا مَدِينًا للحكومة وزوجته وخمسة أشخاصٍ آخرين، ظهر الثان منهم أولاً في دور قارعيْ طبول والثالث كعازف مزمار وظهر الاثنان الآخران كَرَاقِصَيْن. وبعد أن يقوم هؤلاء الخمسة بدق الطبول والعزف على المزمار والرقص، يدخل الناظر وباقي الممثلين إلى الحديقة يسأل الناظر: "بِكَمْ يَدِينُ عوض بن رجب؟ عندئذ يجيب العازفون والراقصون الذين يلعبون الآن دور فلاحين بسطاء: "أُطْلُبْ من القبطي أن ينظر في السِّجلّ" والكاتب القبطي يحمل في زُنَّارِه محبرة، ويرتدي زيًّ قبطيٌّ مُعَمَّمًا بعِمَامَةٍ سوداءَ كبيرةٍ. يسأله شيخ البلد: كم المكتوب على عوض بن رجب؟ فيجيب الكاتب: "ألفُ قرش"، فيقول شيخ البلد: "وكم دفع؟" فيجيب الكاتب: "خمسةَ قروش" فيقول مخاطبًا الفلاحَ: "يارجل، لماذا لا تحضر النقود؟" فيجيب الفلاح: ليس لديَّ شيءٌ منها. فيصيحُ شيخُ البلد: "أطرحوه أرضًا". ثم يحضرون قطعة منتفخة من الأمعاء تشبه السَّوْطَ ويضربون بها الفلاح وهو يسترحم الناظر صائحًا: "وشرف ذيل حصانك، يا بيه! وشرف سروال زوجتك، يا بيه! وشرف عصابة رأس زوجتك يا بيه! وبعد عشرين التماسًا من هذا القبيل ينتهي ضربه، ويُسْحَبُ إلى

الخارج، ويُسْجَنُ. وسرعان ما تـأتي زوجتـه وتـسأله: "كيـف حالك؟" فيجيب: "اعملي معروف يـا زوجـتي، خـذي بعـض الكِشْك وبعض البيض وبعض الـشَّعْرِيَّة واذهـبي بهـا إلى بيـت الكاتب القبطي وناشـدي كرمـه أن يطلـق سـراحي. فتأخـذ الزوجة هذه الأشياء في ثلاث سلال إلى بيـت القبطـي وتـسأل الناس هناك: "أين المعلم حنا الكاتب؟ فيجيبون: هـا هـو يجلـس هناك. فتقول له: "يا معلم حنا، اعمـل معـروف، واقبـل هـذه الأشياء، واعمل على إطلاق سـراح زوجـي". فيـسألها: "مَـنْ زَوْجُك؟". فتجيبه: "الفلاح الذي يَدِينُ بـألف قـرش". يقـول: أَحْضِري عشرين أو ثلاثين قرشًا لرشـوة شـيخ البلـد. تمـضي، ولا تلبث أن تعود وفي يـدها النقـود، وتعطيهـا لـشيخ البلـد فيقول الشيخ: ما هذا؟ تجيبه: "خذها كرشـوة وأَطْلِـقْ سـراح زوجي. فيقول: جميل جدًّا، اذهبي إلى النـاظر. تنـسحب لفتـرة قصيرة وتسوِّد حواف جفنيها بالكحـل، وتـضع حِنَّـة جديـدة على يديها وقدميها وتذهب إلى الناظر تقول لـه: "مـساء الخـير يا سيدي". فيسألها: ماذا تريدين؟ فتجيب: "أنـا زوجـة عـوض الذي يدين بألف قـرش". فيـسألها مـرة ثانيـة: ولكـن مـاذا تريدين؟ تجيبه قائلة: "زوجي مسجون وأنـا في عـرض كرمـك أن تطلق سراحه". وفيما هي تلحـف في هـذا الطلـب تبتـسم وتظهر له أنها لا تطلب هذه الخدمـة دون أن تكـون راغبـة في

منحه تعويضًا. يحصل على هـذا التعـويض وينحـاز إلى جانـب الزوج ويطلق سراحه. كانت هـذه المـسرحية الهزليـة تُعْـرَضُ أمام الباشا بهدف لفت انتباهـه إلى سـلوك هـؤلاء الأشـخاص الذين أَوْكَلَ إليهم مُهِمَّةَ جمع الضرائب"[٢٨].

شاهد هذه التمثيليـات الدراميـة البـسيطة أيـضًا الموظـف البريطاني "جون بورنج" الـذي كـان يرفـع تقـاريره إلى لـورد "بالمرستون" عن شؤون مصر عـام ١٨٣٩. أشـار بـورنج إلى أن هذه المسرحيات غير الناضجة كانت تتعلق عمومًـا بواحـد مـن موضوعين من أكثر الموضـوعات أهميـةً لهـم، دِيـنَهُمْ وفَـرْضَ الضرائب عليهم. وقال بورنج: "تقـدم الـدرامات الدينيـة عـادة مسيحيًا كافرًا تُمَارَسُ عليه عمليـةُ الهدايـة في شـكل عمليـات ضرب قاسية بالعصا، ودائمًا ما تنتهي العمليـة بانتـصار العقيـدة المحمدية ويستسلم المسيحيُّ الذي يعاني شيئًا فـشيئًا، وبعـد وفـرة من الضربات يصل المسيحيُّ إلى وفـرة مـن الإيمـان"[٢٩]. وقـد شاهد "ماكسيم دوكام"، رفيـق الروائـيِّ الفرنـسيِّ "جوسـتاف فلوبير"، عرضًا بالقاهرة في نوفمبر من عـام ١٨٤٩ أثنـاء رحلتـه بمصر، في حفل زفاف ابنة خادم حمـام الخـديو عبـاس باشـا، وقد شوهد في هذا العرض ممثلان:

"كان أحدهما يتنكر في زيِّ امـرأة غريبـة الـشكل والآخـر يضع لحية طويلة وقد قَوَّسَ ظَهْرَهُ مِثْـلَ رجـل بَلَـغَ المائـة مـن عمره. كان هذان الشخصان يلعبان نوعًا مـن التمثيـل البـدائي يدور فيه سؤالٌ مرارًا وتكرارًا من المرأة العجـوز، عـن العمـر

والأدوية. وكان كل كلام يصدر عنها يثير ضحك الجميع. ولا يمكنني ترجمة ما كانا يقولانه إذ أن لغتهما وإشارتهما كانتا من الفجاجة والبذاءة لدرجة أن "أريستوفيان" الطَّيِّبَ نَفْسَهُ كان وجهه يحمر خجلاً إلى أن يصيبه نزيف في المخ".

أمتع هذا العرض النساء داخل البيت. وهنّ اللاتي كن يضحكن باستمتاع ويطلقن زغاريد إظهارًا لاستمتاعهن[٣٠].
لم يكن فلوبير نفسه بهذا القدر من الحرص شأنَ رفيقه في إعادة حكي المشهد، فهو يُقَدِّمُ لنا جزءًا من الحوار بين المريضة والطبيب:

– من بالباب؟.. لا، لم أسمح لك بالدخول. مَنْ بالباب؟

– إنه...

– لا. من؟.. من؟

– بغيّ!

– أوه، اُدْخُلِي طبعًا.

– ماذا يفعل الطبيب؟

– إنه في الحديقة.

– مع من؟

– مع حماره.. إنه ينكحه[٣١].

كان من الممكن مشاهدة مثل هذه الهزليات المضحكة- التي نأمل أنها كانت أكثر وقارًا- بعد نمو المسرح العربي بالأسلوب الأوروبي، حتى إن البنات في الحرملك الملكي كن

يقمن بأداء هذه الهزليات[٣٢]. وقـد حـضر "تـشارلز وانـر"[٣٣] هزلية عربية ساذجة في شـتاء (١٨٧٤- ١٨٧٥) قـام بعرضـها بَحَّارَةٌ مصريون على متن مركـب في النيـل. أدَّى البحـارة أدوار أعيان متنوعين يعطون أو يتلقون رشاوى. ويبدو أنـه كـان مـن المعتاد أن يقوم بحارة المراكـب بالترفيـه عـن المـسافرين بهـذه الطريقة. وقد شاهد "هاربيت مـارتينو" مثـل هـذا العـرض في فبراير عـام ١٨٤٧[٣٤]. وفي ينـاير عـام ١٨٨١ شـاهد المعلـم الخصوصي بالقصر، "بُتلر"، درامـا تركيـة في الليلـة الأولى مـن الاحتفالات التي أقيمت لزواج نجـل الخـديو إسماعيـل- الأمـير محمود- بحضور الخديو واثني عشر موظَّفًا من مـوظفي الـبلاط. كان يصاحب العرض اثنان من الموسيقيين: واحـدٌ للعـزف علـى الفلوت والآخر على طبلتين على شاكلة وعائين مقوسين:

"لقد كان ضربًا من الكوميديا غلب فيه الحوارُ على الأداء. أظهر المشهد الأول استئجار زوجة شابة بيتًا. كانت هذه الشابة ترتدي ثيابًا كلها من الحرير الأزرق وبصحبتها عجوزٌ شمطاءُ ترتدي ثيابًا كلها بلون قرمزيٍّ، وخادمة ترتدي ثيابًا كلها صفراء اللون وقد صُوِّرَتْ هيئةُ البيت بِمَنْشَرِ غسيل انسحبت النساء خلفه وإن بقين مرئيات بالطبع، وليس هذا مثل "حائط سناوت" في مسرحية "بيرام وتسبا"[٣٥]. وبمجرد الاتفاق على الإيجار دخل الزوج مترنحًا [من أثر الخمر] أو غير قادر يتعثر تحت سلة كبيرة فارغة، وهي إشارةٌ إلى أمتعة العائلة. وعندما غادر مرة أخرى، تقدم يهوديٌّ بشع الهيئة بصحبة قزم ذي لحية لا يكاد طوله يبلغ قدمين. كان اليهوديُّ دائمًا أتى يطالب بالدفع، وانتهت الأمر بعراك أغضب القزم، فراح يطوف حول المكان بسرعة بالغة على أربع وهو يهاجم السيدات

بسرعة وخفة حركة قط. وفي منتصف العراك يدخل الزوج الثمل ويُحَزِّمُ اليهوديُّ والقزم في السلة ويجرهما حول الغرفة وهو يشكو من ثقل الأمتعة. وتلا ذلك مشهدان مُتماثلان أحدهما تركي والآخر فارسي، انتهيا على نفس المنوال، وفي النهاية واجه الزوج طابورًا من الدائنين، وأقرت الزوجة بتبذيرها ليفيقه هذا من الخمر ويعد بالدفع بوداعة، وتصل الكوميديا إلى نهايتها على نحو فاتر"[٣٦].

هذه الأوصاف الموجزة هي كل ما نعرفه عن هؤلاء الممثلين الرحَّل في القرن التاسعَ عشرَ. كانت عروضهم تُقَدَّمُ عامة في الاحتفالات الأسرية وأيام الأعياد التي يُشَاهَدُ فيها القره قوز. وكانت هذه المشاهد الكوميدية تتوفر في حفلات الزفاف على نفقة العريس، وتعرض أمام البيت أو في فنائه إذا كان كبيرًا بما فيه الكفاية، بصفتها ترفيهًا للضيوف أثناء ليلة الحنة، وأحيانًا أثناء النصف الأخير من اليوم الذي يسبقها في حين ينسحب الخطيبان مع أقاربهما إلى داخل الحريم[٣٧]. ويبدو أنه إذا كان الحفل يتضمن مجموعة كبيرة من الفنانين فإنهم يعرضون في بيوت الأعيان والأغنياء لقاء أجْرٍ، رغم أنهم كانوا أحيانًا في رمضان يعتمدون على كرم جمهور الحاضر في مكان عام[٣٨].

وطبقًا لما يقول، "نيبور"، فقد يرى المرء فرقة مختلطة من المسلمين والمسيحيين واليهود فقد كان من الواضح أن التمثيل على عكس المهن الأخرى لم يكن تخطط حدوده على أساس ديني. ولما كان أعضاء مهنة التمثيل بدون شك مُحْتَقَرِينَ من قِبَلِ المجتمع عمومًا، فمن الطبيعي أنه لم توجد منافسة بين

الطوائف الدينية للتحكم في عضويتها. وكـان الرجـال والـصبية، على الأرجح، يؤدون أدوار النساء منعًـا للإسـاءة إلى الأعـراف الاجتماعية في مجتمع يتم فيه الفَصْلُ فيـه بـين الجنـسين بإدخـال نساء في فرقة التمثيل. كان الممثلون يرتدون أحيانًـا زيًّـا نـسويًّا، ويمكن افتراض أنهم استخدموا أيـضًا مـساحيق التجميـل وربمـا الأقنعة.

وكان يروق لمعظم الممثلين تصويرُ محَـنِ الجمـاهير المطحونـة والهجوم على طبقة الموظفين الفاسدة والطبقـات الحاكمـة العليـا المتجبرة، والضرائب المفرطة[٣٩]. بل إن مؤيـديهم مـن الأغنيـاء وذوي السلطة والنفوذ رَأَوْا في هذا تهكمًـا مـسليًا غـير ضـار. وهناك الكثير من الإلماح الجنسي، بـل حـتى أشـكال الأفعـال الفاضحة، على الرغم من أنه يبـدو أن العـروض كانـت تـضم جمهورًا مختلطًا وإن كانت غالبيته مـن الـشباب[٤٠]. كـان "أولاد رابية" يتهكمون على الطبقات الحاكمة؛ لسلبها المـزارع وسـرقة قطعان الْمَاشية وللعقوبات الصارمة الـتي فرضـوها مـن ضـرب بالسياط أو إعدام رجل لأنـه سـرق عـشرين فـضة أو شَـنْقِ شخص ما؛ لأن المدير أو المأمور كان غاضـبًا[٤١]. كـان العنـف والضرب بالعصا والسجن وما إلى ذلك ممـا أُنْـزِلَ بالمستـضعفين سَيِّئي الحظ من المقومات الشائعة لهذه التسلية. كـانوا يـسخرون من أولئك الذين فشلوا في الدفاع عـن شـرفهم وأولئـك الـذين وثقوا ثقة شديدة في خدمهم وعبيـدهم وغالبًـا مـا اسـتهدفت المسرحية الأوروبيين والأقليات الدينيةَ مـن المـسيحيين واليهـود. كان الكثير من الموضوعات: الفكاهة الـسائدة والقـدرة الجنـسية

والهجوم على الفساد وسبُّ الأقليات والاستهزاء من سذاجة الرجل العامي موضوعات شائعةً في كل من القره قوز والهزليات. وربما دان كل واحد من هذين الشكلين الدراميين للشكل الآخر. وقد وجدت هذه الموضوعات صدًى لها في المسرح المصري العربي الساخر في العقد الثامن من القرن التاسعَ عشرَ. كانت فكاهة هذه الهزليات أشبه بالتمثيل الصامت البريطاني أو تمثيل فناني الشارع اليومَ. وكانت هذه العروض تصاحبها الموسيقى وكان اشتراك المتفرجين موضع ترحيب وتشجيع. لم تفسح هذه المسرحيات الارتجالية مجالاً كبيرًا لتطور الحبكة أو الشخصية، وغالبًا ما قدمت تعليقًا أخلاقيًّا أو اجتماعيًّا. وقد قارنها "جيرار دي نيرفال" بـ"الأقوال المأثورة الفرنسية" كوميديات قصيرة تصور مبدأ أخلاقيًّا(٤٢). لم يكن أكثر الراصدين الأوروبيين متأثرين بهذه العروض، فقد كتب "كلوت بك" المدير الفرنسي لمدرسة الطب المصرية منذ عام ١٨٢٧ حتى عام ١٨٤٩ قائلاً: "إن التمثيليات التي يعرضونها تخلو من الإثارة وتفتقد إلى الروح. هذه هي الطفولة الأولى للفن في الشكل الأكثر بدائيةً والأقل جاذبيةً"(٤٣). ولم يستحسن كثير من المتعلمين العرب الذين يشاركون معظم الأوروبيين الرأي هذه التسليات الشعبيةَ ونظروا إليها باعتبارها لا تلائم العصر الحديث ومن الأفضل أن تنمحي من المشهد الاجتماعي. ويذكر "الجبرتي" أن "طوائف مهن الترفيه مثل الراقصات والقرّادين والممثلين" كانوا من بين أشد الطوائف وضاعةً".

واعتبر المسلمون هذه الأشكال من الترفيه لا أخلاقية، حيث إنها تشجع المسلم على أن يحول اهتمامه عن وظيفته الأولية، وهي التقوي الحقيقية[٤٤]. ويُفَرِّقُ التربويُّ المصري "علي مبارك" في روايته "علم الدين" المنشورة عام ١٨٨٢[٤٥] بين المسرح الأوروبي و"أولاد رابية" المصريين وينحاز إلى جانب النوع الأوروبي. تصف شخصية من شخصيات روايته- الشيخ- المسرح التقليديَّ ويرى كيف يقلد "أولاد رابية" الأحداث الماضية والحالية وأدورًا مخترعة في بعض الأحيان أو متخلية أو أحداثًا حدثت بالفعل[٤٦]. وقد يكون هذا التقليد مفيدًا عندما يجعل الناس يضحكون ويكشف عن بذاءة فعل لا أخلاقي بطريقة مضحكة وهازئة. وقد يتعرف شخص على سَوْءَات سلوكه، والتي رفض أن يتعرف عليها مِنْ قَبْلُ. وهي تعرضَ أمامه فَيَكُفُّ عن مثل هذا الفعل المنفر، رغم أن هذا نادرًا ما يحدث.

وشعر الشيخ أن هذا الفن يقوم على لغة صدامية وضعف عقل ورذيلة مما يجعل أي شخص ذي عقل وإحساس ديني ولديه مِثْقَالُ ذَرَّةٍ من الحياء أو الأدب يتجنبها. وقد فسدت أخلاق بعض الناس وتغيرت ممن غفلوا عن أخطارها؛ نتيجة لما رأوه وسمعوه في هذه التمثيليات ولو أن هذه المسرحيات ("اللعب") خلت من الأفعال الشائنة لما كان بها أذى لكنها في شكلها الحالي تستحق اللوم. ويجب رفضها وانتهى عمل مبارك إلى أنه على الأتقياء أن يبتعدوا عن الأماكن التي يتردد عليها هذه الجماعات[٤٧].

ولعل الضغوط الأوروبية قد أدت بالسلطات في ١٩٠٨ إلى أن تذهب إلى حد حظر القرقوز في القاهرة فقد عبَّرَتْ مقالة في الجريدة السكندرية "مانيفستي كوتيديي" عن أملها في أن تُحْظَرَ هذه الهزليات غير المهذبة:

"ينتشر ضرب من التسلية العربية (الفانتازيا) في شوارع المدينة المزدحمة في أوقات الزفاف والمناسبات الأخرى، ويتصدر هذه التسلية شخصان يتظاهران بأنهما يقومان بأعمال أكروباتية باستخدام أكثر الإيماءات بذاءةً وفُحْشًا. ونحن واثقون أننا بإشاراتنا إلى الإزعاج (الذي يُسَبِّبَانِهُ) سوف نراهما يختفيان[٤٨].

هوامش الفصل الثاني

١- لمزيد من المعلومات عن المسرح الحي ومسرحية الخيـــال في الإســـلام في العصور الوسطى، انظر:

Shmuel Moreh's Live Theatre and Dramatic literature in the Medieval Arab World (Edinburgh, 1992) and his articles: "Live Theatre in Medieval Islam", Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon, ed. M. Sharon (Jerusalem/ Leiden, 1986) and "The Shadow Play (Khayal al- Zill) in the Light of Arabic Literature", Journal of Arabic Literature, xviii (1987), 46- 61.

٢- Vyse (1840- 2), 2, 19.

٣- Ibid., 2, 18, n. 5.

٤- الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، جـــ٤، ص ١٩٨.

٥- Anon. (1824), 188, and de Chabrol (1822), 443.

٦- Didier (1860), 353

٧- Lane (1860), 397.

٨- Müller (1909), 341- 2.

٩- Anon., The Saturday Review (1879), 112.

١٠- Adolphe Thalasso, "Molière et le Théâtre turc", La Revue Théâtrale (août 1904) in Abul Naga (1972), 44.

١١- Clot Bey (1840), 2, 99.

١٢- de Nerval (1980), 1, 170.

١٣- Niebuhr (1792),1,144, and de Chabrol (1822), 443.

١٤- Wilkinson (1843), 1, 270.

١٥- Saint- John (1834), 2, 303.

١٦- de Chabrol (1822), 444.

١٧- Forni (1859), 1, 153.

١٨- Michell (1877), 247.

١٩- Charmes (1883), 180- 1، عن "علي كاكا" انظر:

- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد المصرية، ط ٢، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص ٢٨٨.

٢٠- Saint- John (1853), 2, 186

٢١- Forni (1859), 1, 406

٢٢- Moreh (1975), 113.

٢٣- Ibid., 111، والجبرتي: نفسه، جـ٤، ص ١٩٨.

٢٤- Niebuhr (1792), 1, 143- 4

٢٥- الجبرتي: نفسه، جـ٤، ص ١٩٨.

٢٦- Belzoni (1821), 1, 29- 31.

٢٧- Dozy (1981), 1, 245 حيث يعرف "المحبّظ" على أنـه ممثـل الهزليات.

٢٨- Lane (1860), 395- 7.

٢٩- Bowring (1840), 144.

٣٠- Du Camp (1889), 30.

٣١- Steegmuller (1983), 37- 8.

٣٢- Chennells (1893), 2, 206.

٣٣- Warner (1904) quoted in Landau (1969), 52.

٣٤- Martineau (1876), 187.

٣٥- توم سناوت Tom Snout- سباك- كان واحـدًا مـن الحـرفيين البسطاء الذين قدموا المسرحية القصيرة "بيرام وتـسبا" Pyramus and Thisbe في مسرحية شكسبير "حلم ليلة في منتصف الصيف" A Mid-summer Night's Dream. وفي المسرحية القصيرة يقدم "سـناوت" دَوْرَ "وول" Wall "أظرف حاجز".

٣٦- Butler (1887), 280- 1 and 299.

٣٧- Lane (1860), 172- 3, and de Nerval (1980), 1, 158.

٣٨- Niebuhr (1792), 1, 143

٣٩- Martineau (1876), 187.

٤٠- Baedeker (1878), 21.

٤١- Anon., al- Ustādh, 1: 21 (10 January 1893), 502.

٤٢- de Nerval (1980), 1, 158.

٤٣- Clot Bey (1840), 2, 99- 100.

٤٤- al- Khozai (1984), 35.

٤٥- علي مبارك: نفسه، جـ٢، ص ٤٠٣- ٤٠٤.

٤٦- Abul- Naga (1972), 44- 5.

٤٧- إن مصطلح (فنتازيا) fantasia [وهو اسْمٌ أطلق من قِبَل المـصريين على كل ضروب التسلية، حيث يكون كل شيء ظريـف مـرح مرئيًـا أو مسموعًا] كان منطبقًا على هذه الأحداث، وهـو مـأخوذ مـن اليونانيـة

(Klunziger, 1878, 188). ويعطي دوزي Dozy (1981, 2,

283) تعريفًا للفانتازيا على أنها "حفلة موسيقية ليلية تُعْزَف فيها الموسـيقى بالإضافة إلى الرقص".

٤٨- Manifeste Quotidien (1874) quoted in La Finanza, 133, 31 May 1874.



الفصل الثالث

المسرح الأوروبي في مصر

مسرح نابليون

عندما احتلت قوةُ الحملة الفرنسية مصرَ عام ١٧٩٨ بُذِلَ كلُّ جهد لمقاومة الاكتئاب والحنين إلى الوطن في صفوف الجيش، ولخلق هالة من الحالة العادية من خلال توفير التسليات الملائمة لكل أولئك الأجانب الذي جيء بهم إلى شواطئ مصر.

ومن المحتمل أن عددًا من العوامل قد حَفَّزَ مجلس المديرين، السلطة التنفيذية الفرنسية، أن يَشْرَعَ في الحملة الفرنسية على مصر. وربما نظروا إلى الغزو بصفته سبيلاً إلى تسديد ضربة إلى إنجلترا لسد الطريق البري إلى الهند، وبالتالي تهديد قبضة إنجلترا على ذلك البلد وتحدي التجار الإنجليز في البحر الأحمر دون إثارة حرب أوروبية. وكانت هناك أيضًا بلا شكٍّ استجابة للتجار الفرنسيين؛ نظرًا لسوء معاملة المماليك لهم. وقد أدَّى هذا إلى إرضاء متطلبات توسيع سطوة الاستعمار الفرنسي الذي ضَعُفَ بعد فقدان المستعمرات السابقة وعلى الأخص في أمريكا الشمالية. وكان الاعتقاد بأن يأتي مع الاستعمار ربح مصاحب له من الزراعة والتجارة المصرية. وقد ألمح البعض أيضًا إلى أن مجلس المديرين كان يتخلص، من خلال الحملة، من "نابليون" الطَّمُوحِ ذي الشعبية والجنرال الناجح إلى حد أبعد من اللازم.

وبعد احتلال القاهرة مباشرة يوم ٢١ يوليو ١٧٩٨ سرعان ما كانت فرقة موسيقية تَعْـزِفُ وتُنَظِّمَـتْ حفلاتٌ موسيقية، وافْتُتِحَ بالقرب من الأزبكية "ملهى تيفولي" وبه عَزْفٌ للرقص ولعب القمار والقراءة ومقصف لتناول المرطبات[1]. وفي أكتوبر عام ١٧٩٨ اجتمعت مجموعة من بين العلماء المصاحبين للجيش، لجنة الفنون، تتألف من "بلزاك" و"ريجل" و"ريبو" و"ريدوتي"؛ لتأسيس جمعية من الهواة تهدف إلى إقامة مسرح (صالة عروض مسرحية) بالقاهرة[2]. وفي ديسمبر طلب مندوبوهم أخشابًا؛ لبناء مسرح[3]. وتقرر أن يعرض المسرح بعضًا من أكثر ذخيرة المسرح الفرنسي إمتاعًا في قاعة بُنيتْ بذوق رفيع.

وخصصت جريدةُ الحملة " كوريي ديجيبت" Courierd'Egypte، وهي أول جريدة مصرية، مساحةً لتغطية أنشطة جمعية هواة الدراما الفرنسية. وقد أوردت يوم ١٠ فبراير ١٧٩٩ خبرًا عن العمل في تشييد مسرح قرب بحيرة الأزبكية[4] فقد استخدم الفرنسيون المنطقةَ منطقةَ مساكنَ رئيسية لقوات الاحتلال. وأقام نابليون في قصر الألفي، واحتل فرنسيون آخرون قصورًا أخرى. عاش الكثير من الأجانب من الإيطاليين واليونانيين في المقام الأول في المنطقة قبل وأثناء الاحتلال[5]. وفضلاً عن المسرح كانت أماكن ترفيه أخرى قد فتحت أبوابها في المنطقة المجاورة مثل الكباريهات والمقاهي والمواخير؛ لتلبي احتياجات القوات.

وقد حَظِيَ كل مسعًى لتسلية المُبْعَدِينَ عن وطنهم بدعم القائد الأعلى. كان "بونابرت" يفضل الممثلين المحترفين، فقد طلب من "مجلس المديرين" بباريس أن يرسل "فرقة ممثلين كوميديين" وفي نفس الوقت طلب "فرقة رقص باليه" ومتعهدي عروض مسرح العرائس من أحل الناس (ثلاثة أو أربعة على الأقل) ومائة امرأة فرنسية، وزوجات كل هؤلاء العاملين في البلد وبعض تجار الخمور وبعض المقطرين. ولسوء الحظ كان على الحملة أن تبقى بدونهم؛ لأنهم لم يصلوا أبدًا.

وقبل أن يعود إلى فرنسا مباشرة في نهاية أغسطس ١٧٩٩ كتب "نابليون" تعليماته يوم ٢٢ أغسطس لخليفته "كليبر":

"لقد طلبت عدة مرات سلفًا فرقة من الكوميديين وسوف أحرص بشكل خاص على إرسال فرقة إليك. فهذا البند ذو أهمية كبرى للجيش كما أنه وسيلة للبدء في تغيير عادات البلد"[٦].

وفي يوم ٢٤ ديسمبر ١٧٩٩ نشرت الجريدة أولَ تقرير لها عن عرض مسرحي، ربما الأول من نوعه في مصر:

"لقد تَكَوَّنَتْ في القاهرة فرقةٌ درامية قَدَّمَتْ في ديسمبر وسط تصفيق دائم من جمهور غفير مسرحيةَ فولتير "موت قيصر" ومسرحية "المتحذلقات" لموليير. وينبغي علينا أن نتقدم بالشكر الجزيل للهواة الذين يشكلون هذه الفرقة؛ لأنهم جلبوا لمواطنيهم مسرحًا ممتعًا حيث سوف يُمْضِي المرءُ من آن لآخر بعضَ ساعات يتذوق فيها متعة الإعجاب

بعروضٍ لعظماء فنانينا، وسوف يجد المرء من آن لآخر غبطة نافعة وسط متاعب الحرب والأمور العامة"[٧].

وقد دُمِّرَ المسرح الأول في الانتفاضة الثورية في ربيع عام ١٨٠٠، واحترق أثناء الانتفاضة جانبٌ من ميدان الأزبكية احتراقًا كاملاً، ولذلك اسْتُغِلَّت الفرصةُ؛ لتوسيع الشوارع للسماح للعربات التي تجرها جياد بالمرور.

وأعاد الجنرال "مينو" بناء المسرح وأسماه مسرح الجمهورية بالقرب مما يسمى الآن بشارع غيط النبي[٨]. وفي يوم ٧ يناير ١٨٠١ [٩] أعلنت الجريدة أن الفرقة كانت قد افتتحت قاعتها الجديدة يوم ٣١ ديسمبر ١٨٠٠ بعرضَيْ "فيلو كتيت"[١٠] و"تذكرتان"[١١] و"مختطف چِل"[١٢].

ولا نعرف ما إذا كانت الفرقة قد قدمت عروضًا في بحر هذه السنة أم لا. وكان السودُ (النوبيون من أهل البلد) من النظارة مسرورين للغاية لرؤية شخصية الخادم "أرلكو" في "التذكرتان"، فقد اعتبروه واحدًا منهم. وقد تلقَّى ممثلُ هذا الدور الكثيرَ من التصفيق؛ لأدائه الممتع[١٣]. وكانت النخبة المصرية واعية أيضًا بوجود المسرح ومن الأرجح أن بعضهم حضر العروض. ويصف "عبد الرحمن الجبرتي" يوم ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠م (١١ شعبان ١٢١٥هـ) المسرح الذي كان الفرنسيون قد بَنَوْهُ بالأزبكية قرب "باب الهواء" والذي أسْمَوْهُ بـ "المسرح الكوميدي":

"هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ مَحَلٍّ يَجْتَمِعُونَ فِيهِ كُلَّ عَشْرِ لَيَالٍ لَيْلَةً وَاحِدَةً يَتَفَرَّجُونَ فِيهَا عَلَى مَلاعِيبَ يَلْعَبُهَا جَمَاعَةٌ مِنْهُمْ بِقَصْدِ التَّسَلِّي والْمَلاهِي، مِقْدَارَ أَرْبَعِ سَاعَاتٍ مِنَ اللَّيْلِ بِلُغَتِهِمْ، وَلا يُدْخَلُ أَحَدٌ إِلَيْهِ إلاَّ بِوَرَقَةٍ مَعْلُومَةٍ وهَيْئَةٍ مَخْصُوصَةٍ"(١٤).

وأعطت جريدة "كوريي ديجيبت" فيما بعد تفاصيلَ عن عرض أوبرا كوميدية، كُتِبَتْ في مصر بقلم "تشارل- لوي بلزاك" (١٧٥٢-١٨٢٠)(١٥) وهو مهندسٌ معماريٌّ في الحملة:

"قامت الفرقة الدرامية يوم ١٥ يناير بتقديم مسرحية "المحامي باطلان"(١٦) وأوبرا قصيرة جديدة بعنوان "الطَّحّانان" من تأليف المواطن "بلزاك" كتبها بمِصر، وهو عضو في بعثة الفنون والموسيقى للمواطن ريجال، عضو في المعهد. والمسرحية حول سوء تفاهم يستغله مُنَافسٌ؛ للإيقاع بعاشقين وتنتهي بإعادة الفتاة، وهي ابنة طَحَّان، إلى شاب من طبقة أبيها بعد إفشال محاولات مُوَثِّق عُقُود عجوز عاشق. ثمة سذاجة في انتصار هذا الحب البريء والرجوع إلى الحق والوقوف إلى جانب الميول الطبيعية"(١٧).

كان هذا أول عمل يُكْتَبُ خصيصًا للمسرح المصري وأولَ إنتاج درامي لبلزاك. كتبت جريدةُ "كوريي ديجيبت" عن ديكور المسرح المُنَمَّق الذي قام على التصميمات الدقيقة لمسرحية "الأب" Le Père، وهو مهندس معماري وعضو بالمعهد وواحد من فريق "فوڤي" Fauvy، وهو علاوة على

ذلك ضابط مهندس. وقد وجدت الجريدةُ التمثيلَ ممتعًا والممثلين واثقين من أنفسهم، كما اعتبرت جدة الموسيقى وذوقها الطيب مبهجًا للغاية. وانتهت الأمسية بأبيات شعرية ثنائية مرحة عن الأخبار السارَّة التي جاءت من أوروبا(١٧).

وفي نفس العدد حملت الجريدة أولَ إعلان موجز لها عن إنتاج مستقبلي مُصَرِّحَةً أن "الجمعية الدرامية تُقَدِّم اليوم الموافق ٢٠ يناير "المدافعون"(١٨) و"ميناء البحر"(١٩). ولعل هذا الإعلان المنشور في الصحافة قد اجتذب فرنسيين وأوروبيين آخرين إلى العرض، ولكن من الممكن أن يكون قد قُرِيءَ فقط، إذا كان قد قُرِئ على الإطلاق، من جانب قلة من المشارقة. إلا أن أعضاءَ مهمين من الجالية التركية ومسيحيين شرقيين وبضْعًا من نسائهم وعددًا من الزنوج والزنجيات وقرينات الجنرالات الفرنسيين الجميلات الجركسيات والقوقازيات وكذلك نساء فرنسيات أقل جمالاً وأكثر حلاوة وجاذبية من الأخريات وبعض النساء الأوربيات الأخريات وعددًا كبير من الفرنسيين، كل هؤلاء حضروا العرضين. كادت العروض تحتل مكانًا من الجريدة مرةً أو مرتين كلَّ عشرة أيام(٢٠). ويصف العدد الأخير من جريدة "كوريي ديجيبت" مسرحيتين أخريَيْن قامت الفرقة بتمثيلهما يوم ٣٠ يناير: "الأصم" أو "الفندق الممتلئ"(٢١) و"الحزام السحري"(٢٢) مع إعادة عرض لمسرحية "تذكرتان"، ونَوَّهَتْ بالعرض الأول على المسرح الذي قام به ثلاث ممثلات فرنسيات في مسرحية "الأصم". وقد رَحَّبَ الجمهورُ بهؤلاء السيدات بتصفيق حادٍّ

وعال، وأقرت الجريدة بأن الهواة كانوا يتلقون تدريبات يوميًّا على الفن المسرحي، وبدا أن العديد من الممثلين وصلوا إلى درجة الكمال وأن جميعَهم استحقوا الثناء[٢٣]. لم تكسف شمس المسرح العربيّ التقليديّ بظهور هذه الأنشطة، فقد أقام رئيس الطوائف القبطية "المعلم يعقوب" حفل عشاء يوم ١٠ فبراير ١٨٠١ للقائد الفرنسي وكبار الضباط، وعرضت بعده مسرحية كوميدية عربية[٢٤].

وقد أوفى بونابرت بوعده وأرسل فرقةً من الممثلين الكوميديين من باريس للترفيه عن القوات الفرنسية المحاصَرة في مصر. كان هولاء الممثلون على متن أسطول من خمس سفن يرافقها الأميرال الفرنسي "جانثوم" وقد أسرهم سفن حربية إنجليزية بجانب الساحل الأفريقي، ثم وافق لهم الأميرال البريطاني اللورد "كيث" أن يمضوا إلى وجهتهم.[٢٥].

وقد كتب الجنرال "مينو" قائد الإسكندرية إلى اللورد "كيث" يوم ٣١ يونيو ١٨٠١ قبل أن تستسلم القوات الفرنسية بوقت قصير وتغادر البلد يطلب إعادةَ الفرقة إلى بلدها رافضًا أن يدعهم يكملون رحلتهم إلى القاهرة:

"أنتم تريدون يا سيدي اللورد أن تعيدوا إليّ فرقة من الممثلين كانت الحكومة الفرنسية تحاول إدخالها مصرَ ويشرفني أن أخبركم أن مشكلات الحرب ومخاطرها لا تتفق بتاتًا مع متع المسرح"[٢٦].

بعد تقديم العروض المسرحية للترفيه عن الجالية الأجنبية الكبيرة من الحملة الفرنسية، لا تظهر أول إشارة إلى المسرح الأوروبي في مصر إلا بعد حوالي ثلاثين عامًا أي في عام ١٨٢٩، على الرغم من أن الجالية الأوروبية من التجار التي عادت مرة أخرى إلى حجمها الضئيل احتفلت حوالي عام ١٨١٤ احتفالاً كرنفاليًا وأقامت حفلات راقصة[٢٧]. وربما كانت هناك مقاومة محلية من عناصر محافظة وَقَفَتْ في وجه إعادة إحياء الدراما الأوروبية، وقد نشأ هذا عن ذكريات الحملة الفرنسية. فقد لاحظ الرحَّالة الأسكتلندي "ويليام ويلسون" حوالي عام ١٨١٩ أنهم "ينظرون إلى العروض المسرحية بصفتها رجسًا"[٢٨]. وكتب القنصل الفرنسي في الإسكندرية يوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ إلى "أمير بولينياك" قائلاً إن المواطنين الفرنسيين المقيمين بالإسكندرية قد افتتحوا مسرحًا للهواة "تياتر فرانسي" Théâtre-Français(المسرح الفرنسي) وكان ذلك في مساء يوم الثالث من نوفمبر؛ للاحتفال بعيد ميلاد الملك الفرنسي. كان بعض الشبان والشابات من عائلات فرنسية محترمة قد قاموا بعرض مسرحيتي [يوجين سكريب] "المحامي باتلان" و"الذواقة المفلس" (١٨٢٩)، وسبق العرضان برولوج من الشعر المرسل كتبه أحد الممثلين وكان القنصل قد دعا الفنانين الشبان المرافقين لعالم المصريات "شامبوليون" أن يرسموا الديكور وقوبل العرض كله قبولاً طيبًا؛ حيث إن الممثلين أثبتوا موهبةً حقيقيةً، وقوبل كلُّ شيءٍ- الفرقةَ والزيناتِ

والمسرحيات- بتصفيق يمتزج بالنشوة وضم الجمهورُ، علاوة علـــى الأوربيين، بعضَ ضباط الباشا ومن المرجح أهم أتراكٌ وعديـــد مـــن النساء المسلمات(٢٩). وربما لا يكون هذا المسرح قد استمر طـــويلاً ففي عام ١٨٣٣ كان الزائرون يشكون نَقْصَ أسباب الراحة والمتعـــة بالقاهرة. قال الأرستقراطي الإنجليزي "روبرت كيرزون": "لا يوجد هنا مسارحُ أو حفلاتُ رقصٍ أو حفـــلات أو اجتماعـــات ليليـــة أخرى"(٣٠). ظَلّت القاهرة "مدينةً مُملّةً بصورة لافتة للنظر"، ففـــي كلمات رحالة آخرَ لم يكن بها مكانٌ واحدٌ للترفيه العـــام للفرنجـــة (الأجانب)، ولا فرقة مسرحية خاصة، ما خلا عـــشاءً في مناســـبة خاصة، ولا مقهى ولا قاعة بلياردو حيث يمكن لـــشخص يحظـــى بالاحترام أن يظهر"(٣١).

كانت الإسكندرية أكثر حيوية وانتعاشًـــا، ففـــي عـــام ١٨٣٤ كان هناك مسرح تُعْرَضُ فيه مسرحيات فرنـــسية. وهنـــاك أيـــضًا حفلات موسيقية للهواة من آن لآخر وحفـــلات راقـــصة يمولهـــا مكتتبون(٣١). في عام ١٨٣٧ ذكر الأمير "بـــوكلر موســـكاو" أنـــه كان بالإسكندرية مسارحُ فرنـــسيةٌ وإيطاليـــة للـــهواة، وكانـــت الفرنسية الأولى هـــي الأفـــضل، وترجـــع نـــشأها ودعمهـــا إلى حماسة نائب القنـــصل الهولنـــدي "رانـــيلاين" الـــذي قـــال إنـــه "يستخدم كل الدهاء مثل تاليران مصغر، وأحيانًا مـــا يبـــذل كـــل طاقته الشخصية كمقلد ناجح لمحمد علـــي؛ ليجمـــع شمـــل فرقـــة المتطوعين المتمـــردين مـــن الرجـــال". عنـــدما كـــان "بـــوكلر موسكاو" هناك كان المسرح الفرنـــسي مغلقًـــا، ولكنـــه أخـــرج عرضًا مسرحيًّا في بيـــت "ليـــسيبس" القنـــصل الفرنـــسي علـــى

شرفه، وتَمَّ عَرْضُ واحدة من أفضل مسرحيات "سكريب" وقام بأداء أدوار الشخصيات الأساسية مدام "فون فولفنجن"، و"جانين"، وهي "سان سيمونيه". وبرعت جانين أيضًا في المسرحية الفودفيلية "الممثل" التي كتبها "مورو" و"سورين"، وقد أثار أداؤها الكاريكاتيري المضحكُ لسيدة إنجليزية الضحكَ؛ إذ إن العديد من المشاهدين كانوا يحتفظون في عقولهم بأصل هذه الشخصية الأكثر إثارةً للسخرية والتي كانت تعيش في المدينة قبل ذلك بقليل. حضر "بوكلر موسكاو" أيضًا حفلاً موسيقيًّا في مسرح إيطالي، حيث كان "بعض المطربين جديرين بالثناء بلا جدال" وعلى الأخص سيدة، كانت ذات يوم موضع إعجاب "لورد بايرون" لم تكن جاذبيتها قد تأثرت بشدة من تعديات الزمن[٣٢]. وقد شرح "كلوت بك"، طبيب محمد علي الفرنسي، أن واحدًا من هذين المسرحين كان مكرسًا "لعرض المسرحيات الفرنسية" والآخر "للأعمال الإيطالية"، وأضاف أن "هناك مسرحيات كُتِبَتْ بأيدي عدة هواة يعرضونها هم أنفسهم"[٣٣]. ويشير الكاتب والرحَّالة "جيمز سينت جون" أيضًا إلى تمثيليات هواة بالإسكندرية في أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر في مسرحين صغيرين فيهما ديكورات ومناظر مسرحية. وعلى الرغم من عدم استخدام ممثلين محترفين، إلا أن العروض اعْتُبِرَتْ أَبْعَدَ ما تكون عن الازدراء. كان القائمون على أداء العروض إيطاليين وإيطاليات في الأساس، لكن بمشاركة الفرنسيين أيضًا[٣٤].

وقد قدم أحد الباشوات ممن اندهشوا بالأفكار الأوروبية في منزله عرضًا لمسرحية ساخرة على نحو يثير الاستياء عرضها شخص ضخم الحجم، تاجر محلي، أمام نخبة مدعوة من المجتمع السكندري[٣٥]. وقام بعض الأتراك والمصريين من الطبقات العليا، المتعلمة تعليمًا أوروبيًّا، بتشكيل جزء من جمهور هذا المسرح الأوروبي في مصر. وكان "محمد علي"، قائد الجنود الألبانيين الذين أتى بهم العثمانيون إلى مصر عام ١٧٩٨ والذي وصل إلى السلطة عامَ ١٨٠٥، قد شكَّلَ هذه النخبةَ المتعلمة الجديدة وكان قد تسلم حكومة مُنْهَكَةً. وبعد أن عزز موقفه بالتدريج في طول البلاد وعرضها، بذل الكثير من طاقته في مغامرات عسكرية عبر البحار في الجزيرة العربية والسودان واليونان وسوريا وغيرها، ولكي يُقَوِّيَ مؤسستَه العسكريةَ الجديدةَ كان قد فتح مدارسَ؛ لتدريب رجاله ومصانعه ولتزويد جيشه الجديد بالمعدات. وكي يُزَوِّدَ هذه المؤسسات بالعاملين قام بتجنيد خبراءَ أوروبيين.

ومع افتتاح هذه المدارس العسكرية والتقنية وإرسال بعثات تعليمية إلى أوروبا، زاد، على استحياء، عدد المصريين والأتراك مِمَّنْ كانوا مُلمِّينَ باللغة الإيطالية أو الفرنسية وقادرينَ على تقدير المسرح الأوروبي. وكان أَوَّلُ مَنْ أُرْسِلَ من الطلبة في بعثات إلى أوروبا قد ذهبوا عام ١٨٠٩ وعام ١٨١٣ إلى "ليجهورن" و"ميلانو" و"فلورنسا" و"روما". وحتى العقد

الثالث من القرن التاسعَ عــشرَ كانــتْ اللغــة الإيطاليــة أكثــر اللغات الأوروبية شــيوعًا في مــصر. كانــت لإيطاليــا روابــط تجارية قوية مع مصر منــذ العــصور القروســطية[٣٦]. وكانــت اللغة الإيطالية، أو صيغة غير شرعية منــها، قــد أصــبحت اللغــة الإفرنجية التي تُعَلَّمُ في مدارس الباشــا العــسكرية، وكــان الكــثير من المُدَرِّسينَ وضباط الجــيش والأطبــاء والــصيادلة العــاملين في جهاز الباشا العسكري الذي أُعيــدَ تنظيمُــه إيطــاليين[٣٧]، وتَــمَّ استبدال الضباط الهنــود والمدرســين والخــبراء الفنــيين بــآخرين فرنسيين قامت الحكومة الفرنسية بتــوفيرهم. وأُرْســلَتْ بعثــاتٌ تعليميةٌ بشكل متزايد إلى فرنسا وظــلَّ النفــوذُ الفرنــسي ســائدًا حتى حــوالي عــام ١٩٢٠ تقريبًــا في مجــالات التعلــيم المهنيــة والتقنية[٣٨].

بصرف النظر عن النخبة الصغيرة، كان للمصريين المتعلمين فرصٌ قليلةٌ للتَّعَرُّفِ على شيْءٍ من هذا العالَم الترفيهي الجديد. كانت الجريدةُ الوحيدةُ "الوقائع المصرية" التي توزعتها العربية والتركية، والتي تأسست عام ١٨٢٨، هي الجريدةَ الرسميةَ التي تحمل في الأساس أنباء عن الأمور الحكومية. وكان الوصف التفصيلي الوحيد للحياة الأوروبية المتاح باللغة العربية حتى عام ١٨٥٥ هو وصف "رفاعة رافع الطهطاوي" لباريس في "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، الذي نُشِرَ بمطبعة الحكومة ببولاق عام ١٨٣٤م/١٢٥٠هـ وأعيد طبعه عام ١٨٤٩م/١٢٦٥ هـ مع ترجمة تركية ظهرت عام ١٨٣٩-١٨٤٠م/١٢٥٥ هـ ببولاق. وأصدر "محمد علي" تعليماته للمدرسين بقراءة هذا الكتاب على تلاميذهم. وربما كان للترجمة التركية انتشارٌ أوسعُ من النسخة العربية؛ لأنها وُزِّعَتْ على كل كبار موظفيه[٣٩]. أُرسِلَ الطهطاوي[٤٠] (١٨٠١-١٨٧٣)، وهو خريج من الأزهر- المسجدَ والجامعةَ الكبيرةَ بالقاهرة- إلى باريس إمامًا لأول بعثة تعليمية مصريَّة في تلك المدينة منذ عام ١٨٢٦ حتى عام ١٨٣١، وهناك توفرت لديه الفرصة كي يزور أماكن الترفيه (مجالس الملاهي) مثل "الأوبرا" و"الأوبرا كوميك" و"تياتر طليانية" و"المسرح الفرانكوني" أو

"السيرك" و"تياتر الكومت". في الفصل السابع من كتابه، وهو الخاصُّ بأماكن الترفيه (المتنزهات) في باريس، يحاول الطهطاوي أن يصف لِمَنْ تَعُوزُهُ الخبرةُ كيف تبدو المسارح حقًا. فالمسارح بالنسبة له أماكن "يلعبِ فيها تقليد سائر ما وقع" في الحياة(٤١):

"وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار ، كل دور له (أُوَض) موضوعة حول القبة من داخله، وفي جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه الأرض بحيث أن سائر ما يقع فيه يراه من هو في داخل البيت وهو منوّرٌ بالنجفات العظيمة، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية، وذلك المقعد يتصل بأروقة فيها سائر آلات اللعب وسائر ما يُصْنَعُ من الأشياء التي تظهر وسائر النساء والرجال المعدَّة للعب، ثم إنهم يضعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلا في سائر ما وقع منه وضعوا ذلك المقعد على شكل سراية، وصوَّروا ذاته، وأنشدوا أشعاره وهلمَّ جرًّا. ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من النظر، ثم يرفعونها ويبتدؤونَ اللعب، ثم النساء اللاعبات والرجال يشبهون العوالم في مصر، واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار، ولو سَمعْتَ ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبدو به من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجَّبْتَ غاية العجب...

وهذه السبكتاكلات يصورون فيها سائر ما يوجد، حتى أنهم قد يصورون فرق البحر لموسى عليه السلام.

وفي الليلة يلعبون لعبات... ثم إنهم يبتدون اللعب بآلات الموسيقا... واللعبة التي تظهر في ورقة وتُلْصَقُ في حيطان المدينة وتكتب في التذاكر اليومية"(٤١).

ظنَّ الطهطاوي أوبرا باريس أعظمَ مكان للترفيه وأعظم (السبكتاكلات) في مدينة باريس المسماة (الأوبرة) [بضم الهمزة وتشديد الباء المكسورة وفتح الراء] وفيها أعظم (الآلاتية)، وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الخُرْسِ، تدل على أمور عجيبة. وعندما شاهد الأوبرا كوميك كتب يقول: "يغنى فيها الأشعار المقترحة". كان أحسن الموسيقيين في المسرح الإيطالي وهناك كان يتم إنشاد أشعار مرسلة بالإيطالية(٤٢). ووصف أيضًا بعض المسارح الباريسية الأصغر حجمًا، التي تظهر في بعضها خيول وأفيال.

وهناك المسرح الفرانكوني بأفياله التي تقوم بالأداء، والمسرح الأصغر، تياتر كومت، الذي يؤدي فيه الأدوارَ شبانٌ يسلون الأطفال بالسحر كما الساحر (الحاوي) في مصر. وفي هذا التقرير وجد الطهطاوي مشكلة في أن يجد مفردات عربية ترادف هذه المفاهيم الجديدة، ولذا أدخل في اللغة العربية من الفرنسية مباشرة كلمة "تياتر" (مسرح) و"سبكتاكل" (مشهد مسرحي/ عرض) وأشار إلى الممثلين على أنهم "خيَّالي" وأشار

إلى أن الأتراك كانوا يستخدمون سلفًا كلمة كوميديا (كُمدة)[٤٣].

وكان لدى الطهطاوي انطباعٌ إيجابيٌّ عن الممثلين والمسرح كليهما:

"وفي الحقيقة إن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية، حتى إن الفرنساوية يقولون: أنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة التي ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاطينية ما معناه باللغة العربية: "قد تصلح العوائد باللعب". "واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان هؤلاء الناس كثيرٌ من التآليف الأدبية والأشعار، ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات في اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت، لتعجبت غاية العجب ومن العجائب أنهم في اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة والمسائل المشكلة ويتعمقون في ذلك وقت اللعب حتى يظن أنهم علماء، حتى الأولاد الصغار التي تلعب، تذكر شواهد عظيمة من علم الطبيعيات ونحوها"."وبالجملة (فالتياتر) عندهم المدرسة العامة التي يتعلم فيها العالم والجاهل"[٤٤].

شعر الطهطاوي أنه لولا حقيقة أن المسرح في فرنسا يحتوي على كثير من النزعات الشيطانية، لأمكن اعتباره مؤسسة ذات نفع وفضيلة عظيمين. وأقر بأن الممثلين يحاذرون من

الإغواءات المخزية. وعلى الرغم من أنه كان قد قال إن الممثلات (النساء اللاعبات) والممثلين يشبهون العوالم في مصر، إلا أنه أقر بأنه لا يزال ثَمَّ فرق عظيم بين الممثلين والعوالم و"أهل السماع" ونحوهم(٤٥).

وعلى الرغم من أن الطهطاوي قد قرأ في باريس بعض أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي، راسين، في كتاب مدرسيٍّ عن الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، "محاضرات في الأدب المقارن"، بباريس عام ١٨٣٣، الذي كتبه "جان- فرانسوا ميشيل نوئيل" و"بيير- أنطوان(٤٦) دي لابلاس" فإن اهتمامه بالمسرح الفرنسي لم يكن من القوة بحيث يحفزه على ترجمة الدراما الفرنسية إلى العربية آنَ عودته. وعلى الرغم من أنه كان تُوَكَّلُ إليه أعمالٌ بشكل فعال بصفته مترجمًا ومراجعًا للترجمة العسكرية الفرنسية والأعمال التاريخية والقانونية والفلسفية والاجتماعية والعلمية والطبية والجغرافية، إلا أنه لم يعرف الكثير عن الآداب الفرنسية الرفيعة، وظل قانعًا بالعمل داخل نطاق تراثه الأدبي العربي. ويمكن أن يُفَسَّرَ هذا جزئيًا سبب ترجمة أعمال أدبية قليلة في مدرسة الألسن بالقاهرة والتي أشرف عليها منذ عام ١٨٤٢حتى عام ١٨٤٩. كان العامل الأساسي على أية حال هو أن السلطات لم تطلب من تلك المدرسة على الأرجح أن تقوم بعمل هذه الترجمات.

بحلول عام ١٨٤٠ كان في مصر ما يقدر بتسعمائة وخمسين أوروبيًّا، منهم خمسة الآلاف يوناني، وألفا إيطالي، وألف مالطي وحوالي ثمانمائة فرنسي[٤٧]، وفي نهاية القرن الثامن عشر، قُبَيْلَ الحملة الفرنسية، لم يكن هناك أكثر من بضع مئات من الأوروبيين. وخلال فترة حكم "محمد علي" كانت جالية أجنبية ضخمة قد دَشَّنَتْ لنفسها. وبخلاف المدرسين في المدارس العسكرية والمدنية الجديدة كان الكثير من هؤلاء الأجانب يعملون في مستودعات الأسلحة العسكرية وترسانات بناء السفن، وكان البعض منهم تجارًا أو مغامرين في حين عمل الآخرون في الصناعات الزراعية الجديدة كتكرير السكر وتبييض الأرز أو صناعة المنسوجات. عاش معظم الأجانب بالإسكندرية التي كانت قد أصبحت إحدى أعظم المراكز التجارية الضخمة في العالم.

كان عدد السكان الأوروبيين الصغير، بالإضافة إلى الأتراك والمصريين والسوريين المهتمين قد أصبح كبيرًا بما يكفي لدعم موسم أوبرا قصير في مصر. كان العرض الأوبرالي الإيطالي الأول المسجل في الإسكندرية أوبرا دونيتسيتّي "إكسير الحب" L'Elisir d'Amore يوم التاسع من أكتوبر ١٨٤١، قامت به على الأرجح فرقة زائرة محترفة[٤٨]. وربما يكون هذا العرض قد قدمه أعضاءُ من نفس الفرقة التي ظهرت فيما بعد في القسطنطينية. ويبدو أن الأوبرا الإيطالية قد عُرِضَتْ أولاً في العاصمة العثمانية خلال الكرنفال عام

١٨٣٩، ومنذ ذلك الحين فصاعدًا كـان هنـاك موسـم سـنويٌّ منتظم في هـذه المدينـة حـتى عـام ١٨٥٧، باسـتثناء أعـوام ١٨٤٠، ١٨٤٨، ١٨٥٢، ١٨٥٣، ١٨٥٦.

واستضافت "سميرنا"، العاصمة الثانيـة لتركيـا بكـل مـا في الكلمة من معنًى، فرقة أوبـرا زائـرة في الأعـوام ١٨٤٠، ١٨٤٢ وحتى عام ١٨٤٤، و١٨٤٧، و١٨٥١ ربما مـن خـلال عناصـر من نفس الفرقـة الـتي كانـت تعـرض أعمالهـا بالإسـكندرية والقسطنطينية.

وفي عام ١٨٤٢ عُرِضَـتْ علـى الأقـل ثـلاث أوبـرات في الكرنفـال بالإسـكندرية: أوبـرا "ل. ريتـشي" "كيـارا مـن روزيمبرج" وأوبرا دونيتسيتِّي "لوتـشيا مـن لاميرمـور" وأوبـرا بيلليني" "مُتَطَهِّرون من سـكوزيا". وفي سـبتمبر عُرِضَـتْ أوبـرا دونيتسيتِّي "بليزاريو"(٤٩). كان الكرنفـال مَعْلَمًـا مألوفًـا مـن معالم المشهد الاجتماعي بالمدينة كما كـان في مـدن أخـرى في البحر الأبيض المتوسط. وخلال الكرنفال في العقـد الخـامس مـن القرن التاسع عشر كانـت هنـاك مقـامرة وحفـلات راقـصة وحفـلات عـشاء وحفـلات تنكريـة وحفـلات موسـيقية ومسرحيات هزلية خاصة فرنسية وإيطالية جيدة جدًّا(٥٠).

تياترو القاهرة

زارت رحَّالة إنجليزيـــة، وهـــي الـــسيدة دِيمـــر، في الأول مـــن يناير عام ١٨٤٠ "مسرحًا صغيرًا أنيقًـــا لكنـــه حـــارٌّ" بالقـــاهرة، جمع بين أنصاف هواة وأنصاف محتـــرفين، حيـــث كـــانوا يمثلـــون مسرحية فودفيل إيطالية صغيرة. "كـــان الجمهـــورُ ألطـــفَ مـــا في العرض " وهو جمهور يتـــألف كليـــة مـــن ســـيدات مـــن ذوات الملبس الشرقي. والجانـــب الأكـــبر مـــن الـــشابات الحـــسناوات يهوديات. "كانت أغطية رؤوسهن مُرَصَّـــعَةً بحلـــي مـــن المـــاس، وتدلَّى شعرُهن المجدول على ظهـــورهن، ربمـــا عـــشرون غـــديرة مزودة على نحو مُصْقَلٍ بقطع ذهبيـــة"[٥١]. ويـــذكر "جـــيرار دي نيرفال" أنه كان هناك مـــسرحٌ فرنـــسي للـــهواة في عـــام ١٨٤٣ يعرف باسم "تياترو القاهرة"، وهـــو قاعـــة متواضـــعة في حديقـــة القنـــصل "روســـيتي" بالـــضاحية الأوروبيـــة بالقـــاهرة خلـــف الموسكي، وقـــد رأى "دي نيرفـــال" مُلْـــصَقَات مطبوعـــةً لهـــذا المسرح. كانت العروض تقدم بهدف جمـــع أمـــوال لكـــثير مـــن الفقراء والعُمْي من سكان المدينة. وكان المـــسرح يقـــع في نفـــس الزقاق الذي يقع فيه "فندق فاجهورن"، كان الـــدخول عـــبر ممـــر مظلم مُغَطًّى انْفَتَحَ على الحديقة، وقد ذَكَّرَ داخلُـــه "دي نيرفـــال" "بالصالات الشعبية الصغيرة البالغة الجمال" بفرنـــسا. قـــام بـــأداء الأدوار الرئيسية شـــبانٌ مـــن مرســـيليا، ولعـــب دور الشخـــصية الرئيسية في مـــسرحية "ســـكريب" "حجـــرة الفنـــانين" "مـــدام بونوم"، السيدة المشرفة علـــى غرفـــة المطالعـــة الفرنـــسية. وقـــد

وصف "دي نيرفال" تركيب الجمهور في هذا العرض المسرحي الفودفيلي للهواة:

"كانت الصالة مليئة بالإيطاليين واليونانيين ممن يرتدون الطرابيش الحمراء ويثيرون ضجة كبيرة، وكان بعض ضباط الباشا يظهرون في الأوركسترا، كما كانت المقصورات حافلة بالسيدات، ومعظمهن بالملابس الشرقية. وبالتالي لم تشاهد العرض سيدة مسلمة إسلامًا حقًّا".

كان الحضور يتألف من نساء يونانيات وأرمنيات ويهوديات ولكن "لم تحضر امرأة مسلمة واحدة بسبب ما يصوره العرض"(٥٢) وربما أشار "ويلكنسون" أيضًا إلى "مسرح القاهرة" هذا نفسه الذي كان قد أنشئ قبل عام ١٨٤٣ بعام أو ما إلى ذلك وكان قد أُبْقِيَ عليه عبر التبرعات التي كان يساهم بها الأوروبيون. وكان الممثلون، باستثناء المدير، من "الهواة". وكان المدير، الذي تقاضى راتبًا، ممثلاً محترفًا. وبإمكان الزائرين، غير المقيمين، الحصولُ على تذاكرَ مجانًا من المتبرعين أو من أصحاب الخانات(٥٣). يُلْمِحُ "دي نيرفال" إلى أن فرق الأوبرا الإيطالية كانت تظهر أيضًا في القاهرة، وذلك حين يقول: "أثناء الموسم الموسيقي الإيطالي، كان يجب عليهم ألا يتأخروا عن الظهور"(٥٤). والأرجح أنه كان ينتظر وصول الفرقة التي كانت تقوم في عام ١٨٤٣ بعرض أوبرا دونيسيتي "ثائر في جزيرة سان دومينيجو" بالإسكندرية(٥٥). وفي السنوات التالية كان من المعتاد بالنسبة للفرق الزائرة أن تعمل في مواسمَ مسرحيةٍ بالقاهرة والإسكندرية كلتيهما. وقد مَثَّلَ

الرسام الفرنسي "فيليب جوزيف ماشـيرو" مسرحيةً كوميديةً في هذا المسرح الصغير، أعني تياترو القاهرة الذي كان يفتح أبوابه عادة حين تأتي فرقة لتقديم عروض فقط. وتفوق "ماشيرو" وصديقه "هسون" في المحاكيات الفكاهية وتصوير الشخصيات تصويرًا تخطيطيًا (اسكتشات)[٥٦].

كان من الممكن أيضًا الحصول مجانًا علـى تـذاكرَ للمسرح الصغير في الإسكندرية للزائرين. كان الممثلون في هذا المسرح أوروبيين و كانوا كلُّهم هواة أيضًا، باستثناء البريمادونة[٥٧]. كان المسرح يقع في المحطة التجارية (العُقيلة الجديدة) الإنجليزية الجديدة بميدان القناصل، وهنا كانت توجد فرقة إيطالية ما، يُدْفَعُ لها أَجْرُهَا من اكتتابات المشتركين، تعمل من آن لآخر "أوبرا ما يستمر عرضها على نحو سيء، أو بضع مسرحيات كوميدية لجولدوني". وتتألف الفرقة الموسيقية من هواة، وربما كان معهم عازف كمان مشهور من "لاسكالا"، و"ميلانو"، أو من "فينيسيا"، دار أوبرا فينيسيا الشهيرة[٥٨]. وفي العقد الخامس من القرن التاسع عشر، كان "بيترو أفوسكاني"، وهو مهندس معماري إيطالي قام بزخرفة العديد من قصور الوالي، قد اقترح أن يُشَيَّدَ مسرحٌ بالإسكندرية، يمكن أن يضم أيضًا سوقًا للأوراق المالية وناديًا للسياح وقاعةَ محاضرات، و لم يتحقق أي شيء من هذا المشروع[٥٩].

وفي نوفمبر من عام ١٨٤٤ قصد الحاكم نفسه للمرة الأولى عرضًا أوبراليًّا غنائيًّا في المسرح الإيطالي بالقاهرة بمناسبة زواج ابنته "زينب" من "يوسف كمال باشا"، واستمتع به أيَّمَا استمتاع إلى درجة أنه حضر ثلاثة عروض لأوبرا "جوهرة العذراء" لدونيتسيتي، وأوبرا "فيردي" التي كُتِبَتْ

مؤخرًا، و"هيرناني" وأوبرا روسيني "حلاق اشبيلية". وعندما شاهد العلماء والشيوخ العرض سُرُّوا به جميعًا[٦٠]. استمتع "محمد علي" بالعرض إلى درجة أنه طلب إعادة العديد من المقاطع وأمر بمكافأة الفرقة بمبلغ خمسمائة جنيه[٦١]. وفي يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٤٤ قُدِّمَتْ أوبرا دونيسيتي "ماريا من روديتر" بالإسكندرية[٦٢]. وبحلول عام ١٨٤٥ كانت هناك فرقتان إيطاليتان محترفتان لا تحظيان بحضور كبير في القاهرة والإسكندرية:

"تَمَّ إنشاءُ مسرحين صغيرين في الإسكندرية والقاهرة ولم يكن لهما أيُّ تأثير في مصر ولم يثيرا أيَّ نوعٍ من الاهتمام. بالنسبة لمسرح الإسكندرية قامت فرقة من المطربين الإيطاليين بتقديم الريبوتوار الحديث وبعض أعمال "دونيتسيتي". أما في القاهرة فقد قَدَّمَتْ فرقةٌ مسرحيةٌ إيطاليةٌ أيضًا مسرحيات كوميديةً ودراميةً مترجمةً عن الفرنسية؛ لأن كتابنا الدراميين اليوم ينتشرون في العالم أجمع، وحتى إسبانيا وإيطاليا حيث كانوا في الماضي يجدون نماذج كثيرة تُحْتَذَى. والحق أننا لا نصادف كثيرًا من المسلمين ولا النصارى في العروض التي تُقَدَّمُ بمصر ولا نكاد نشاهد في المقصورات دستة من السيدات الأوروبيات بمظهر سيء. أما بخصوص السيدات من أهل البلد فنستطيع القول إنه حق إذا كان المسلمون الرجال لا يُقْبِلُونَ على المسارح إلا بأعداد قليلة، فإنهم لا يصحبون معهم نساءهم"[٦٣].

وقد أبدى الرسام "يوليوس كوينست" رأيًا أقل إيجابية في الأوبرا الإيطالية بالإسكندرية حيث شاهد عرضين أوبراليين، "الجدة" لـ "بلليني" و"كيارا من روزمبرج" لـ "ريتشي"،

وقد علق قائلاً: "كان ذلك سيئًا إلى درجة أنني لم أستطع البقاء هناك"(٦٤).

وكانت الإسكندرية قد انضمت إلى دائرة المدن المختارة في العالم والتي حظيت بموسم أوبرا منتظم، ولكن يبدو أن المدينة كانت عنصر جذب للفرق المسرحية الأقل شأنًا. وفي مكان آخر من العالم الناطق بالعربية حظيت المستعمرة الأجنبية في الجزائر المحتلة من جانب الفرنسيين بمباهج الأوبرا بشكل دوري منذ عام ١٨٣٧ فصاعدًا، في الجزائر العاصمة أساسًا على الرغم من إقامة مواسم قصيرة في "بون" و"وهران" منذ عام ١٨٤٢ حتى عام ١٨٤٤.

وبقدر ما كانت هناك عروض هواة وعروض لفرق محترفة زائرة كانت هناك مسرحيات تعرض أيضًا في المدارس الأوروبية بمصر في احتفالات نهاية العام الدراسة تمامًا كما هو الحال اليوم في كل من مصر وبريطانيا. ففي العقد الخامس من القرن التاسع عشر والعقود التالية، افتتحت إرسالياتُ التبشير، مثل "الفرنسيسكان" وأتباع "أليعازر" وأعضاء آخرون من الجاليات الأجنبية، عددًا من المدارس الخاصة، حتى إنه بحلول عام ١٨٤٦ قُدِّرَ عددُ مثلِ هذه المدارس بتسع وخمسين مدرسة وفي يوم ١٥ أغسطس ١٨٤٦ عرض تلاميذُ مدرسة "أخوات سان فينسان دي بول" (الإسكندرية) مسرحيتين قصيرتين، بالفرنسية على الأرجح. وكان الحفل تحت رئاسة رئيس الأساقفة (الكاثوليكي؟) والقنصل الفرنسي(٦٥). وكانت المسرحيات المدرسية التي تُعْرَضُ في وقت الامتحانات، بصفتها جزءًا من احتفالات توزيع جوائز، قد أصبحت عنصرًا أساسيًا

في المشهد المسرحي بين الجاليات الأجنبيـة والمحليـة حـتى نهايـة القرن التاسع عشر.

وفي أكتوبر ١٨٤٧ كان المسرح الإيطالي الـذي ظـل كائنًـا في "العقيلة الجديدة" بالإسكندرية قد أصبح جـزءًا لا يتجـزأ مـن المشهد المحلي إلى حد أنه صدرت لائحـة (انظـر الملحـق الأول) تضعه تحـت إشـراف السـلطات المحليـة وقـد طُبِعَـتْ هـذه اللائحات باللغة الإيطاليـة، وأصـدرها "آرتـين بـك"، وزيـر الخارجية، وأرسلت لتعميمها على جالياتهم مـع خطـاب سَـيَّار موجه إلى القنصل البريطاني العام والقناصل الآخـرين بـلا شـك. وقد أخطر الخطابُ كلٌّ من لـه علاقـة بالموضـوع بأنـه مـادام المسرح الإيطالي كان مؤسـسة عامـة تحـت دائـرة اختـصاص سلطة المجلس البلدي المحلي، فإن الخطاب موجـهٌ لمنـع أي إزعـاج للأمن في المسرح. ويُلْمِحُ "يعقوب لانـدو"، مؤلـف أول دراسـة هامة عن المسرح العـربي، إلى أن مثـل هـذه الاضـطرابات قـد صـاحبت الحيـاة المـسرحية "لـبعض الوقـت" ويعتقـد أن الاضطراب كان ناجمًـا ومتوقعًـا مـن الأهـالي الـذين كـانوا يتمتعون بالحماية الأجنبية "بدلاً من أن يأتي مـن الأقليـة المتعلمـة من الأوروبيين المقيمين في مصر"، ولكن يبدو أنـه مـن المحتمـل بنفس القدر أن يكون مَنْ تَسَبَّبَ فيه عناصرُ غـيرُ مرغـوب فيهـا من بين الجالية الأجنبية ذاتها. وقد طُلِبَ مـن القناصـل الأجانـب أن ينبهوا مواطنيهم التابعين لهم إلى هذه القوانين[٦٦].

وقد ذهب الكاتب الفرنسي "جوسـتاف فلـوبير" إلى المـسرح الصغير (الأوبرا) بالإسكندرية؛ ليـشاهد الأوبـرا الإيطاليـة الـتي

ألفها بلليني "الجدة" بعــد وصــوله مباشــرة إلى مــصر يــوم ٢٢ نــوفمبر ١٨٤٩. وفي يوليــو ١٨٥٠ شــاهد المــسرحية الهزليــة "برونو المنافق" التي كتبها "الأخــوان كونيــارد" بالإيطاليــة(٦٧). وفي بواكير العقد السادس من القــرن التاســع عــشر تظهــر أولُ إشارةٍ لمساهمة مصرية أهليــة في أنــشطة دراميــة أجنبيــة. ففــي مسرحٍ بالهواء الطلق بالإسكندرية تَــمَّ عَــرْضُ مــسرحيةٍ إيطاليــةٍ كانت البطلة فيها ممثلةً مصريةً سمراءَ الوجه ولكــن بــصوتها نــبرة إيطالية(٦٨). ربما كانت هــذه الممثلــة مــسيحية أو يهوديــة؛ إذ إن الجالية المسلمة مازالت مبــدئيًّا عازفــةً عــن الــسماح لنــسائها بالظهور على خشبة المسرح.

وربما يكون هذا المسرح هو نفس البناء الهزيــل الــذي وصــفه "آدلبرج" في صيف عام ١٨٦٣، والــذي قــال إنــه "رآه مبنيًّــا على الرمال أمام قصر الإسكندرية". كانــت فرقــة فرنــسية مــن الممثلين الجوالين تَعْرِضُ في قطعة أرضٍ دائريــة مــستديرة محاطــة بالخشب ومُشَيَّدَة تشييدًا هزيلاً وقد أدخل أعــضاء هــذه الفرقــة البهجة على الباشا بعروضهم التمثيلية الــتي امتزجــت برقــصات فقَدَّرَهَا فوق كل شيء"(٦٩). سمــع "آدلربــرج" أصــواتًا متنــافرةً من موسيقى سيئة وصيحات وكــل ضــروب الــضجيج الــذي انبعث من تدريباتهم التمثيلية، كما افتقد بنفس القــدر أيــة بهجــة من عرضهم المؤلم إلى حد العذاب الــذي حــضره. كــان المغــني الأساسيُّ يقوم بالترفيه عن الجمهور عــن طريــق مــزج الــرقص

بالصفير في غنائه: "كانت إحدى المسرحيات السيئة التي تعرض لتسلية جمهور القرى مع الرقص والموسيقى"(٦٩).

كانت هناك عروض أكثر لبناء أكثر ضخامة، فقد أعد الدكتور "فيسيتي" من "بادْوَا"، وهو طبيب عمل في خدمة الحكومة، تصميمًا لبناء تذكاري لمحمد علي قبلته الجالية الأجنبية بالإسكندرية، وكان هذا البناء يتضمن مسرحًا وكازينو وسوق أوراق مالية(٧٠).

وبحلول عام ١٨٥٣ أصبح المسرح، في القاهرة، فضلاً عن حدائق الأزبكية والكنيسة، مكان اللقاء الأساسي للمجتمع الشرقي.

"إن المسرح الذي يقع في قلب الحيّ الإفرنجي لا يفتح أبوابه إلا عند وصول فرقة إلى القاهرة، فَتُغَنَّى فيه الأوبرا الإيطالية، وتؤدَّى فيه أيضًا الكوميديا والرقص، وقد عُرِضَتْ فيه مسرحية يوجين سكريب "أدريان ليكوفريد"، وقد ترجمت إلى الإيطالية، ولم يكنِ العرض سيئًا كثيرًا"(٧١).

وقد يكون هذا هو نفس المسرح الذي وصفه رحَّالةٌ آخر بأنه يضم ممثلين هواة(٧٢). ويذكر رحالة آخر، ستاكوين، أنه كان بأوروبا كلامٌ كثيرٌ عن مسرح رائع بُنِيَ بالقاهرة بإنعام منِ "سعيد باشا"، الذي حكم منذ عام ١٨٣٤ حتى عام ١٨٦٣، لكن هذا أبعدُ ما يكون عن الحقيقة.

الحقيقة أن الواليَ لم يهتم به (المسرح) أبدًا. كان عبارة عن تخت من الألواح الخشبية في أحد ممرات الأزبكية تستخدمها

إحدى الفرق التي لم تتمكن من الاستفادة منها. وبعد وصول "ستاكويز" إلى القاهرة بوقت قصير، أُغْلِقَ المسرح أبوابَهُ ووجد الممثلون سيئو الحظ أنفسَهُمْ دون موردٍ مالي[٧٣].

بعد الاحتلال الفرنسي تدهور حال الأزبكية إلى أن أصبحت مستنقعًا لبعض الوقت في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، حين جَفَّفَتْ وزارةُ الأشغال الأميرية ماء البُحَيْرَةِ وزرعت طرقًا مُشَجَّرَةً وأقامت نوافير، بأوامر من "محمد علي" يُرَجَّحُ أنها تهدف إلى منع انتشار الملاريا، وتحولت الحديقة إلى حدائقَ فسيحةٍ (هايد بارك القاهرة).

وفي العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان هناك أفضل الفنادق قرب الحي الأوروبي وكانت الاحتفالات العامة العديدة مثل فتح سد الخليج وموالد النبي عليه السلام وحفيده الحسين والإمام الشافعي والمواكب الصوفية والأذكار[٧٤] لاتزال تنعقد هناك ويحضرها الخديو والأعيانُ والأمراءُ وكبارُ الموظفين والأشراف (من نسل الرسول عليه الصلاة والسلام) والعلماء وعامة الناس.

وفي الإسكندرية عُرِضَتْ أوبرا فيردي "إل تروفاتوري" / "اللقيط" Il Trovatore في ربيع عام ١٨٥٥[٧٥]، وفي عام ١٨٥٦ أصدر "سعيد باشا" توجيهاته بعرض الأوبرا والمسرحيات للحي الأوروبي قرب قصر "القَبَّاري" بالإسكندرية كجزء من الاحتفاليات بذكرى تولية العرش[٧٦].

تولدت لـــدى الخـــديو "ســـعيد" فكـــرة احتفـــال يـــصور سجلات التاريخ المصري وقام "بترو أفوســـكاني"، فنانــه المفـــضل بتزيين القصر وحديقته لهذه المناسبة. استمر الاحتفال ثلاثـــة أيـــام وليالٍ وتضمن ألعابًا ناريـــة وإضـــاءات[٧٧]. كـــان "ســـعيد" أول حاكم من أسرة "محمد علي" يتلقـــى تعليمًـــا فرنـــسيًّا، ويـــتكلم التركية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة، رغم أنه لا يـــستطيع قـــراءة اللغة التركيـــة[٧٨]. جعلـــت هـــذه الخلفيَّـــةُ التعليميـــة المـــسرح الأوروبي أكثر قدرة على شق طريقه إليه أكثر ممـــا كانـــت الحـــال عليه بالنسبة لأسلافه، فقد عرف "محمـــد علـــي" اللغـــة التركيـــة فقط، في حـــين عَـــرَفَ حَفيـــدُهُ وخَليفَتُـــهُ "عبـــاس" (١٨٤٩-١٨٥٤) التركيةَ والعربيةَ.

مسارح الإسكندرية:
المسرح الأوروبي، ومسرح زيزينيا
ومسارح أخرى

في يوم السبت الموافق ٢٥ يونيو ١٨٥٩ أُعْلِنَ عن إعادة افتتـــاح المسرح الأوروبي بالإسكندرية (ولا يُعْرَفُ تَاريخُ تَأْسيسه). كان قد أُعيدَ بناؤه كُلِّيَّةً وإعادة طلائه وإضاءته بالغاز، وقَدَّمَتْ مدام "إيزابيل كوباس" و"جان زيمنس"، الراقصتان الأوليان بالمسرح الملكي الكـــبير بمدريد، أوَّلَ عَرْضٍ فيه من الرقص القومي الأسباني. كان هذا المسرح مقابلاً لقصر "كونت زيزينيا". قوبلت هذه العروض بالترحيـــب في الجريدة الفرنسية المحليـــة، "لابــرس إيجيبــسيان" La Presse Egyptienne التي كتبت تقول: "إن مدينتنا للأسف قد هجرها الفنون والتسليات"[٧٩]. وقد دَمَّـــرَت الـــنيرانُ المـــسرحَ الوحيـــد بالإسكندرية. وحتى عام ١٨٦٢ كان الممثلـــون الـــذين حـــضروا يقدمون عروضهم في حجرات جمعية أدبية قـــرب ســـوق الأوراق المالية، وكانت صالونات هذه الجمعية مفتوحة لحفـــلات الـــرقص وحفلات الموسيقي[٨٠]. وقد بُنِيَ المسرحُ الفخمُ في "زيزينيا" أو "دار الأوبرا" في شارع "لابورت دي روسيتّي" بالإسكندرية عامَ ١٨٦٢ على يد "أفوسكاني" لأجل المقاول اليونـــاني والقنـــصل البلجيكـــي "كونت ميناندر زيزينيا"؛ ليشكل مركزًا لميدان جميل. كانت خـــشبة المسرح واسعةً جيدةَ التنسيق تسمح بعروض الأوبرا الكبيرة، وكـــان المسرح يتسع لألفي شخص[٨١] وقد هُدِمَ في نهاية الأمر عام ١٩٠٧ و"مسرح سيد درويش" كائن الآن في نفس هذا الموقع. وسرعان ما

أصبح "مسرح زيزينيا" أهمَّ مسرح في المدينة يعرض فيه معظم الفرق الكبيرة المتنقلة. عُرِضَت في الإسكندرية عام ١٨٦٢ تراجيديا من خمسة فصول بعنوان "جيرولاموسافونارولا"، التي كتبها "لويجي تشامبي"[٨٢]، وشهدت الإسكندريةُ في عام ١٨٦٣ عرضًا للسيرك الفرنسي "سوتي"[٨٣].

بحلول عام ١٨٦٥ كان هناك ثلاثة مسارحَ أخرى على الأقل في الإسكندرية، فضلاً عن مسرحي "زيزينيا" و"فيتوريو ألفييري" بالشارع الجديد Strada Nuova، والبناء الخشبي المُزَيَّن بشكل رشيق في مسرح روسيني في "طريق النُّزْهَة" Corso della Passeggiata، وهو مِلْكُ "كونت ديباني"، مسرح "فيتُّوريو إيمَّانويلي بشارع المسلة (٤٣ شارع المسلة) 43 Via dell'Obelisko. على أية حال، كان مسرحان من هذه المسارح يُغْلِقَان أبوابَهُمَا في وجه الجمهور ستة شهور من السنة[٨٤]. ويبدو أن الأنشطة المسرحية في القاهرة تركزت في نفس الوقت في حانات الخمور (مقاهي الحفلات الراقصة، مثل مسرح "الجراند أورينت" و"إل كازار"[٨٥]. كان هناك مسرح على وشك الاكتمال في نهاية مارس ١٨٦٤، كان ستُلْعَبُ عليه مسرحية "حلاق أشبيلية"[٨٦].

وفي عام ١٨٦٨ انشغل "مسرح روسيني"، ويُعْرَفُ أيضًا باسم "مسرح ديباني"، و"مسرح زيزينيا" في الشتاء بعرضين لفرقتين أوبراليتين إيطاليتين، وكانت كلُّ شخصيات العرضين آتيةً من إيطاليا. كذلك عرض "روسيني" دراما وكوميديا

لمجموعات مسرحية إيطالية. وانقسمت العامَّةُ من الأجانب في ولائها بين هذين المسرحين.

"كان عمومُ اليونانيين والمالطيين هم مَنْ عضَّدوا المسرحَ الأول وكان الإيطاليون هم مَنْ عَضَّدوا الثانيَ. ووَزَّعَ الإنجليز والألمان والفرنسيون أنفسهم بين الاثنين".[٨٧].

كانت هناك، آنئذ، بالإسكندرية مسارحُ أخرى أصغر مثل "الكازينو والمقهى الكبير" بميدان محمد علي، حيث يمكن للواحد أن يرى كل مساء، فنانين فرنسيين وإيطاليين يعرضون الرقصات والأوبرات والأبريتات والقصائد والأغاني الكوميدية"[٨٨]. وبمقهى باريس الكبير بـ "شارع أناستاسي" كان الفنانون الفرنسيون والإيطاليون يقدمون حفلات موسيقية كل مساء وبمسرح آخر، مسرح لوكسمبورج، للحفلات الموسيقية الذي كان يعرف سابقًا باسم "مسرح المنوعات"، وفي نفس الشارع كان مغنون من فرنسا وإيطاليا يعرضون كل مساء[٨٩]. وهناك مقهى آخر لتقديم الحفلات الموسيقية هو "البوفيهات الباريسية". وكان مقهى "السازار الغنائي" يقدم كل مساء مسرحيات هزلية وكوميديات وعروضًا صامتة وأغانيَ. وفي العقد السابع من القرن التاسع عشر كان عدد كبير من هذه المقاهي التي تقدم الأغانيَ قد خرج إلى الوجود "في كل ركن وزاوية" بالإسكندرية والقاهرة إلى أن أُبْطِلَ القمار فيها، كانت هذه المقاهي تجتذب سيدات سيئات السمعة[٩٠]. كان مسرحا "ألفييري" و"فيتُوريو إيمانويل" لا يزالان مفتوحين[٩١].

كانت عدد مقاهي الحفلات الموسيقية قد توسع أيضًا في القاهرة. كان هناك "كافيه كونسرت ديلدورادو"، في شارع السفارة الفرنسية، خلف "أوتيل دي أورْينت" شمال الأزبكية. كان هذا المقهى يعرض مسرحيات كوميدية ودرامية كل مساء. والكازينو، وهو مقهى حفلات موسيقية آخر، يمتلكه "زافاراتوز"(٩٢) وكان في بعض المدن الإقليمية ذات العدد الكبير من السكان أماكنُ للتسلية المحلية الخاصة بها. ومن الممكن مشاهدة أوبريتات ومسرحيات هزلية وفصول كوميدية كل مساء في "جراند كافيه كونسرت دو جاردن" بالسويس، حيث تعرض أيضًا مختاراتٌ من الأوبرات الإيطالية والفرنسية وكان بالقنطرة على القنال مسرحٌ غنائيٌ حيث تقام عروض كل يوم أحد(٩٣). لم يكن بالعاصمة في ذلك الوقت مسرحٌ وكان يلزم اتخاذ ترتيبات مؤقتة، وأقيم أول عرض لمسرحيتين هزليتين "بيانو دي بارت" لـ "باريير" و"لورين جولس" و"إسهامات غير مباشرة" لـ "هنري ثيري" في ديسمبر ١٨٦٨ في غرفة أُعِدَّتْ لهذا في قصر النيل(٩٤).

مسرح الكوميدي Théâtre de la Comédie

كان الخديو "إسماعيل" (١٨٦٣-١٨٧٩) مُصَمِّمًا على أن يقدم مسرحًا كجزء من خططه لإعداد المدينة لتسلية الأسر الملكية والنبلاء الأوروبيين ممن دُعُوا لافتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩. مَوَّلَ "إسماعيل" مبنى مسرح الكوميدي الخشبي (أو المسرح الفرنسي) من خلال الحديقة الكائنة في الناحية الجنوبية من ميدان الأزبكية، للاستخدام الخاص المقصور على الفرق الفرنسية.

"لما لم يكن لديه أسطول، فقد أراد أن يكون عنده مسرح مثل الأمراء الأوربيين، وعلى الفور أمر بإقامة قاعة جميلة صغيرة، لكن لطيفة، بالقرب من الأزبكية في مدخل الموسكي، مركز الحركة والحياة. كان في ذلك اقتراب من الحضارة الأوروبية، وإثبات أنه ليس ملكًا بربريًا بل ملكًا مثقفًا، صديقًا للفنون والتقدم. وأرسل مبعوثين إلى أوروبا مُهِمَّتُهُمْ أن يحضرا له فرقة ممتازة وكانت "ليون" أول من حظي بشرف إرسال فرقة إليه"[٩٥].

وعلى غرار مسرح المنوعات بباريس، فإن هذا المسرح كان مجهزًا على نحو جيد ومريحًا وأنيقًا وشديد الزخرفة. فكان للمسرح مائة وستة عشر مقعدًا، و ستة وأربعون مقعدًا للأوركسترا، وثماني عشرة مقصورةً للدرجة الأولى وثماني

عشرة مقصورةً للدرجة الثانية. كانت أكشاك حريم القصر ذات مُصبَّعَات سلكية؛ لمنع العيون المتطفلة. كان هناك بابٌ خاصٌ وسُلَّمٌ خاصٌ للخديوي وأفراد حاشيته؛ للدخول عبر حديقة صغيرة خلف المسرح(٩٦). وقد افْتُتِحَ هذا المسرحُ يوم الرابع من شهر يناير ١٨٦٩ بأوبرا "هيلين الجميلة"، وموسيقى من تأليف "أوفينباخ"، ونصٌ أوبراليٌ من تأليف "ميلاك"، و"هاليفي"، وقد عرض كل هذا أمام ولي العهد الأمير "توفيق"، وما يزيد على ثلاثمائة متفرج من موظفي الحكومة الكبار، والأوروبيين البارزين، والقناصل، والماليين، ورجال الأعمال، ورجال الصحافة. أحدثت الأوبرا التي أثارت نوبة من الحماس بباريس نفس رد الفعل بالقاهرة. منح الخديو إسماعيل إعانة مالية كريمة للمخرج الأمريكي المتفرنس "ماناس"؛ ليتعهد بفرقة مسرحية من أكثر من ثلاثين فنانًا من فرنسا؛ وليعرض مسرحيات من الأوبرا الهزلية، والكوميديا، والفودفيل(٩٧). كانت المسرحيات من ذخيرة الفودفيل والسراي الملكية، وأوبريتات من مسرح المنوعات، والمسرحيات الغرامية. في بداية أيامه، وأثناء العروض الشتوية، شغلت كل الجاليات الأوروبية بالمدينة هذا المسرح، وكلها فيما يبدو كانت على بعض الإلمام باللغة الفرنسية. كان الجمهور أساسًا من الطبقة الوسطى ممن ارتدوا ثيابًا تنتمي لإستابول (معاطف سوداء طويلة) وطربوشًا، وكان القليل

فحسب هو الذي ارتدى ثيابًا شرقية. وشوهد ضباط مصريون هناك، كما شوهد بعض الوزراء المصريين(٩٨).

كان إسماعيل- شأن سعيد- قد تلقى تعليمًا فرنسيًّا. وتحدث عادة بالفرنسية أو التركية، ولكنه أيضًا كانت له بعض الأحاديث بالعربية. لقد كافح إسماعيل كي يجعل مصر جزءًا من أوروبا، وكي يجعل القاهرة "باريس" أخرى، فقد عاد من رحلته لباريس عاقدًا العزمَ على محاكاة "هاوسمان" ضمن خططه لتطوير القاهرة(٩٩). كانت منطقة الأزبكية، بالإضافة إلى ضاحيتي "الإسماعيلية" و"عابدين" اللتين كانتا قريبتين منها وبُنِيَتا من جديد، كانت هذه المناطق تُشَكِّلُ مدينةً أوروبيةً جميلةً فيها شوارعُ واسعةٌ ومُعَبَّدَةٌ على نحو جيد، ومضاءة بمصابيح الجاز، وكان فيها محلات وفيلات(١٠٠). وكان تأييده لمسرح "الكوميدي"، والمغامرات المسرحية الأخرى يُشَاهَد كجزء من محاولته أن يصبغ على مصر كل مظاهر الثقافة الأوروبية. كتب تقريرٌ عن إنشاء مسرح "الكوميدي" في الجريدة العربية "وادي النيل" التي كانت تصدر بالقاهرة. حيث أعلنت الجريدة أن إصلاحات كبرى من الممكن أن تعمل في حديقة الأزبكية. بُنِيَت النوافيرُ، والممراتُ، والمقاهي، والمسارحُ (التياترات/ الملاعب) طبقًا لرسم تخطيطيٌّ قام به مُصَوِّرُ مناظرَ طبيعية فرنسيٌّ(١٠١). ولم يحدث أيُّ إصلاح في الميدان في عهدي "عباس" و"سعيد".

كان لإسماعيل حديقة واسعة مبسوطة بأكمة وكهوف صناعية، وكانت تمر قناة ضيقة عبر الجسور في الحديقة. كانت هناك بحيرة لأجل الزينة، بالإضافة إلى العشب الأخضر، والشجيرات، وطرق للسير مظللة، والمقاهي البلدية والأوروبية، ومسارح في الهواء الطلق، وكان من الممكن لفرق عسكرية أن تُسْمَعَ. وعلى الجانب الغربي كانت هناك فنادقُ ومطاعمُ ومقاهٍ تقدم حفلات موسيقية.

في الثاني من أبريل عام ١٨٦٩ كانت هناك مؤامرة مدبرة لاغتيال الخديو في عرض الاحتفال الكبير بمسرح الكوميدي. وجد مديرُ المسرح- ماناس بك- عبوةً ناسفةً تحت كرسيٍّ جنابه بالمقصورة الملكية. اعترف مدير الفرقة مؤخرًا بأن ما ارتكبه كان مدعابة عملية. أرسل إسماعيل المؤلف بجرمه إلى المنفى، حيث الموت المحتم بالنيل الأبيض، وطُردَ "ماناس" وهُدِّدَ بالموت إذا عاد. وخوفًا من أن تكون هناك محاولات اغتيال أخرى ناجحة أَغْلَقَ إسماعيلُ المسارحَ، وتوقفت احتفالات القصر، وظلت القاهرة بعض الوقت كئيبة كالسويس(١٠٢).

الترجمات العربية الأولى

على الرغم من وجود المسرح الأوروبي بمصر منذ عام ١٧٩٩، إلا أنه لم يكن قد كُتِبَ أو نُشِرَ أيُّ عملٍ دراميٍّ عربيٍّ في عهود أسلاف الخديو إسماعيل. ركزت حركة الترجمة الملحوظة منذ العقد الثالث من القرن التاسع عشر وما بعدها اهتمامتها على الأعمال التقنية الفنية التي كانت مَعْنِيًّا بها بالنسبة للمدارس الأوروبية الصناعية الجديدة أو القوات المسلحة المصرية. في عهد إسماعيل، وحين فَتَحَتْ مسارحُ أوروبيةٌ أكثرُ أبوابَها، زاد عدد المصريين مِمَّنْ قصدوا العروض المسرحية على نحو واضح. كان هذا التوجه المحلي الموسع نحو المسرح الأوروبي مُصَاحَبًا بنشر ترجمات بعض الأعمال الأوبرالية الأوروبية إلى اللغة العربية. وكان هذا ضروريًّا، لأنه على الرغم من أن عديدًا من أفراد الحاشية والنخبة المثقفة قد عرفوا الفرنسية والإيطالية (حيث كانت كلتا اللغتان تدرسان في كثير من مدارس الحكومة) فإن عددًا من العرب والأتراك الذين تابعوا أعمالاً مسرحية أو أوبرالية، مِمَّا قُدِّمَ في إحدى هاتين اللغتين، كان عددًا محدودًا.

كان الترجمة الأولى للعمل الافتتاحي لمسرح الكوميدي هي "هيلين الجميلة"، والتي عُرِضَتْ في أوروبا عام ١٨٦٤. طُبِعَتْ ترجمةُ هذه الغنائية ذات الفصول الثلاثة ببولاق يوم ١٧ من شهر رمضان عام ١٢٨٥ الموافق الأول من يناير عام ١٨٦٩، وذلك قبل العرض الأول بثلاثة أيام. ويبدو أن هذا هو العمل الدرامي العربي الأول الذي نُشِرَ بمصر، والترجمة الحرفية الأولى

لعمل درامي أوروبي بمصر في اللغة العربية. تمت الترجمة بأمر من الخديو؛ ليطمئن من أن الحاشية ستتابع العمل على نحو جيد. في يوليو ١٨٦٩ أخذ "درانيت بك"- مديرَ المسارح الخديوية- حق المبادرة بترجمة مزيد من الاوبريتات إلى اللغة العربية[١٠٣].

كان "باولينو درانيت"- وهو يوناني- صيدليًا وطبيبًا للأسنان لدى محمد علي باشا، ثم أصبح صيدليًا ووكيلاً عامًا للخديوي سعيد، وبعد ذلك مديرًا للسكك الحديدية. كان درانيت مديرًا للمسارح الخديوية منذ عام ١٨٦٧[١٠٤] حتى عام ١٨٧٩. وفي خطاب لـ"خيري باشا"، كبير موظفي القصر، طالب "درانيت بك" تفويضًا من الخديو؛ كي ينقل إلى العربية نصوصًا من الروايات الغنائية الإيطالية، ولكي تعرض أثناء موسم الشتاء التالي بالقاهرة. كان مسرح الأوبرا الخديو مفتوحًا في ذلك الشتاء، وأوضح "درانيت بك" أن هذه الترجمات كانت تقصد إلى تعليم المتفرجين:"... هذه النصوص الأوبرالية أو الأشعار عمومًا هي أعمال شعراء مبرزين، كما أنها مساعدة للعامَّة، تسمح لهم بتفهمها والاستمتاع بجمالياتها". كتب درانيت:

"قبل فترة أرسل إليَّ "أحمد كابيتان" صندوقًا به كُتَيِّباتٌ إيطاليةٌ حول الأوبرات التي سَتُعْرَضُ خلال موسم الشتاء القادم وكنت أريد ترجمتها إلى اللغة العربية؛ ليعرفها الأشخاص الذين سيشاهدون عروضها. وهذه الكتيبات هي بصفة عامة من تأليف شعراء مرموقين وإطلاع الجمهور عليها

هو خدمة لهذا الجمهور يجعله يفهم ويتذوق ما فيها من جمال. وعلى ذلك فإنني أرجوكم بعد استئذان صاحب السمو أن نطلبها من "أحمد كابيتان" كما أرجوكم الاهتمام بهذا الموضوع الذي أراه مهمًا للغاية"(١٠٥).

وخلال أسبوعين أو ثلاثة الأسابيع الأولى من شهر يناير من عام ١٨٦٩ أُرْجِئَتْ أعمالٌ رسميةٌ بأوامرَ من الخديو إسماعيل؛ كي تُشَغِّلَ جميعُ المكاتب الحكومية موظفيها ممن يعرفون الفرنسية في ترجمة "العين المفقوءة" لـ"هيرفي"، والمسرحية "زوجة ماردي جرا" لـ"إ.جرانجي"، و"لامبرت ثيبوست"، و"هيلين الجميلة"؛ لينتفع بها الحريم وآخرون ممن لهم علاقة بالقصر الملكي، ممن عرفوا اللغة العامية فحسب، ولم يستطيعوا متابعة هذه العروض الباريسية المحبوبة في لغاتها الأصلية(١٠٦).

تزايد عدد المسارح الأوروبية في القاهرة على الأقل بصورة سريعة خلال العقد السابع، حين زاد عدد السكان. ففي عام ١٨٦٨ كان هناك ما يُقَدَّرُ بمائتين وثمانين ألف أوروبي وسوري في مصر(١٠٧)، مقارنة بحوالي تسعة آلاف قبل ذلك بثمان وعشرين سنةً. كان هناك ثمان وثمانين ألف أوروبي تقريبًا في الإسكندرية وحدها بغض النظر عن إجمالي عدد السكان في المدينة والذي وصل إلى مائتي ألف نسمة، كان منهم خمس وعشرون ألفًا من اليونان، وعشرون ألفًا من الإيطاليين، وخمسة عشر ألفًا من الفرنسيين، واثنا عشر ألف

مالطي- إنجليـــزي، وثمانيـــة آلاف ألمـــانيّ وسويـــسري، وثمانيـــة آلاف من جنسيات أخرى متنوعة، بالإضافة إلى نحـــو اثـــني عـــشر ألفًا من السوريين[١٠٨]. في عـــام ١٨٧٣ وصـــف تقيـــيم معتـــدل مجموع تسعة وسبعين ألفًا وســتّمائةٍ وســـتة وتـــسعين (٧٩٦٩٦) أجنبيًا في مصر، منهم ســـبعة وأربعـــون ألـــفٍ وثلاثُمائـــة وســـتة عـــشر (٤٧٣١٦) بالإســـكندرية وتـــسعة عـــشر ألـــف ومائـــة وعشرون (١٩١٢٠) بالقاهرة وضـــواحيها وثلاثـــة عـــشر ألـــف ومائتـــان وســـتون (١٣٢٦٠) بالـــسويس وأمـــاكنَ أخـــرى. تشكلت الإسكندرية من واحد وعشرين ألـــف يونـــاني، وســـبعة آلاف وخمسمائة وتـــسع وثلاثـــين (٧٥٣٩) إيطاليًـــا، وعـــشرة آلاف فرنـــسي، وأربعـــة آلاف وخمـــسمائة (٤٥٠٠) إنجليـــزي، وثلاثـــة آلاف نمـــساوي، وألـــف ومـــائتين وســـبعة وســـبعين (١٢٧٧)آخرين. وفي القاهرة كـــان هنـــاك ســـبعة آلاف يونـــاني وثلاثة آلاف وثلاثمائة وسبع وســـتون (٣٣٦٧) إيطاليًـــا، وخمـــسة آلاف فرنـــسي، وألـــف إنجليـــزي، وألـــف وثمانمائـــة نمـــساوي، وتسعمائة وثلاثة وخمسون آخرون، وفي منطقـــة الـــسويس كـــان هناك ستة آلاف يوناني، وثلاثة آلاف إيطـــالي، وألفـــي فرنـــسي، وألف وخمسمائة نمساوي، وسبعمائة وستون آخرون[١٠٩].

إن عدد السكان الأوروبـــيين الكـــبير في الإســـكندرية يفـــسر سبب تفاخر المدينة بالنشاط المـــسرحي أكثـــر مـــن أيـــة مدينـــة مصرية أخرى. بدأ التـــدفق الهائـــل للأوروبـــيين في الازديـــاد في

عهدي "سعيد" و"إسماعيل"، وخاصة في نهاية العقد السادس وبواكير العقد السابع؛ نتيجة للعروض المالية والتجارية، التي ارتبطت بازدهار القطن والمشروعات الصناعية والزراعية المتعددة. كانت النسبة العظمى من السكان الأوروبيين في الإسكندرية من بين هؤلاء الذين قرروا الإقامة وقتًا طويلاً بمصر.

حملت الجريدةُ الرسمية "الوقائع المصرية" يوم ٢٩ من فبراير ١٨٦٩ إعلانًا عن "ملعب الأزبكية الكبير" أو السيرك الفرنسي "رانسي". بُنِيَ السيرك على نفقة الخديو، وتم افتتاحه في الحادي عشرَ من فبراير ١٨٦٩، واتسع لتسعمائة وخمسين متفرجًا[١١٠].

أعلنت الجريدة- مشيرة إلى العرض الأول يوم الثاني عشر من فبراير- أنه ستكون هناك عروضٌ كلَّ ليلة في سيرك "رانسي"، وأن هذه العروض تضم سبعين حيوانًا[١١١]. قابل "تيودور رانسي"- مديرَ السيرك- الخديو ، الذي كافأه بديكورات وسبعة آلاف وسبعمائة فرنك؛ ليوزعها على ممثلي سيركه[١١٢].

قُدِّمَ عَدَدٌ من العروض بالسيرك والمسرح في القاهرة، لا شك أنه كان مسرح الكوميدي؛ للأعمال الخيرية، وقد تم تغطية هذه العروض من قِبَلِ الصحافة العربية[١١٣]. في مايو انتقل السيرك إلى الإسكَندرية، حيث منحته السلطة المحلية موقعًا مجانًا في حي إبراهيم باشا[١١٤]. وأصبح من عادة العديد من الفرق المسرحية أن تترك القاهرة في نهاية إبريل وبداية مايو؛ فرارًا من حرارة الصيف القاسية في العاصمة إلى مناخ معتدل على الشاطئ. انتقل السلاط الملكي ووزارات الحكومة وكثير من المواطنين إلى الإسكندرية صيفًا. عاد السيرك إلى القاهرة إلى السيرك (ملعب الخيول، أو ملعب البهلوان على

الخيول) في أكتوبر. وتراوح ثمن التذاكر من فرنك ونصف فرنك إلى خمسة فرنكات[115]، وفي يناير ١٨٧٠ تم تخفيض الأسعار؛ للسماح بأكبر عدد من المتفرجين من الأغنياء والفقراء. وفي هذا الموسم الثاني، استمرت الفرقة في تَلَقِّي مساعدات مالية من الخديو[116].

لم يَخْلُ "مسرح القاهرة" من الانتقاد السياسي. قدم "سيرك رانسي" يومَ ٢٥ ديسمبر ١٨٦٩ مسرحيةً صامتةً "دعوة"، وهي المسرحية التي سخرت من زائر أوروبي هامٍّ جاء إلى البلد. يُصَوِّرُ مَشْهَدٌ مَسْرَحِيٌّ مُتْقَنٌ "مغامرات لصحافي باريسيٍّ بالقاهرة"، وهو "إ. تارب" في مسرحية "چولوا"، وهو ضيف الحكومة المصرية. في هذا المشهد يَمْتَطِي البَطَلُ حمارًا، ويزور الأهرامات، ويتقرب إلى راقصة، ويطلب بعض العلاوات، ويرفض طوال الوقت أن يدفع أيَّ مبلغ متحججًا بقوله "أنا مَدْعُوٌّ". هذا الانتقاد المحلي لم يقابل استحسان "درانيت" مدير المسارح الخديوية، الذي وجده ركيكَ الذَّوْق[117]، وكانت استجابتُه تجاهها سلبيةً، كما كانت استجابته بعد ذلك، حين غضب من انتقاد المسرحيات العربية الأولى ليعقوب صنوع "جيمز سَنُوا". في صيف عام ١٨٧٠ عرضت فرقة من المشعوذين عازفة بحركات خفية في اللعب- تحت رعاية اثنين من الإنجليز- عرضًا في "السيرك"، وفي الإسكندرية[118]. وهُدِمَ السيرك أخيرًا في صيف عام ١٨٧٢، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان صغيرًا جدًّا، ولم يَتَّسِعْ "جماعة الفروسية"، كما أنه لم يكن مريحًا بالنسبة للمتفرجين[119].

بدأت جريدة "وادي النيل" في نشر أخبار قصيرة عن المسرح تقريبًا في نفس الوقت والجريدةَ الرسميةَ "الوقائع المصرية"، وعلى الرغم من أن عديدًا من أعدادها المبكرة افتقدت هذه المقالات، فإنها قد حملت هذه المقالات في فترة مبكرة. وكانت كلتا الصحيفتيْن قد دفعت إلى نشر هذه الأخبار بأمر من الخديو وحاشيته، ومِمَّن اهتمُّوا بالمسرح اهتمامًا واضحًا.

وقد أنفق الخديو مبالغَ ضخمةً في هذا العام على "السيرك" و"مسرح الكوميدي"، ولكن الغريب أن كلتا الجريدتين لم تكتب تقريرًا عن افتتاح المسرح الأخير. حملت الجريدة تقريرًا جاء فيه أنه كان هناك عددٌ من ضروب التسلية لإمتاع الضيوف الذين حضروا مأدبة حفل زفاف "منصور باشا يكن" الابن الأكبر لأخي "محمد علي" على "توحيدة" ابنة الخديو. بصرف النظر عن الأكروبات العربية، والسَّحَرَةِ المصريين والأجانب، والرقص العربي والتركي، والموسيقى التي كانت من كل الأنواع، فإنه كان ثمة عددٌ من العروض المسرحية. كانت هناك جماعة مصرية تَعْرِضُ "فصولاً درامية تقليدية" (ألعاب تقليد تياترو)، وقد قادهم الموسيقيُّ "فاردهاد"، وقد قدمت هذه المجموعة أعمالاً مرتجلة مشابهة لتلك التي شاهدها "بلزوني" و"لين" في مطلع القرن. ظهرت أيضًا الفرقة المسرحية الأجنبية "چاكومو"، وقُدِّمَتْ بعضُ المضحكات في عرض الأراجوز(١٢٠).

في شهر أغسطس كان هناك تقرير في الجريدة عن تسليم الجوائز السنوية بالمدرسة الفرنسية "مدرسة إخوان المدارس النصرانية" في الْخُرُنْفش بالقاهرة. حكى الطلاب بعض الحكايات، وألْقَوْا خطبًا، ومثلوا مسرحيات قصيرةً (تخليعات أو تياترات) أمام جمهور ضَمَّ القنصل الفرنسي، والذوات، والأمراء. هذه المسرحيات القصيرة- التي يمكن للمرء أن يَتَصَوَّرَ أنها قد عُرِضَتْ بالفرنسية- تضمنت "مواعظَ"، و"حكمًا"، "واعتبارات"؛ بهدف تهذيب التلاميذ والجمهور المتفرج[١٢١].

عُرِضَتْ مسرحية كوميدية ذات فصول ثلاثة باللغة الفرنسية بعنوان "أدونيس" كتبها مدرسٌ فرنسي يُدْعَى "لوي فاروجيا"، من خلال طلاب "مدرسة العمليات المصرية" ببولاق في اليوم التالي لامتحاناتهم، والذي وافق الخامسَ عشرَ من نوفمبر ١٨٧٠ الموافق الحادي والعشرين من شهر شعبان. وكانت هذه المسرحية تَقْصِدُ إلى تدريب الطلاب على "الأعمال النبيلة وآداب السلوك"[١٢٢]. وفي صيف عام ١٨٧١ تَمَّ تقديمُ مسرحياتٍ "بمدرسة دير الإخوة الفرنسية" بالإسكندرية[١٢٣].

تَمَّ عَـرْضُ كوميـديات وتراجيـديات في هـذه المناسـبات، ومَثَّلَـتْ تلميـذاتُ مدرسـة "أخـوات الرحمـة الداخليـة" Pensionnat des Sœurs de la Miséricorde بالإسكندرية مسرحيةَ "أثـالي" لـ"راسـين" في شهر أغسطس عـام ١٨٧٢[١٢٤]. وفي صـيف عـام ١٨٧٤ تَـمَّ تقـديمُ مـسرحية في "المدرسـة الخيريـة الإنكليزيـة بالقاهرة"[١٢٥]. وفي عام ١٨٧٦ كان هنـاك عـرضٌ تَـمَّ تقديمُـه في المعهد الإنجليزي بالإسـكندرية[١٢٦]. ومما لا شـك فيـه أن مسرحياتٍ أكثرَ بكثير مـن هـذه المـسرحيات المـذكورة قـد قُدِّمَتْ في المدارس خلال تلـك الفتـرة، إلا أنـه ليـست هنـاك معلومات متاحة عنها.

تَمَّ الترتيبُ للاحتفالات بافتتاح قناة السويس، وتَمَّ دعوةُ عديد من الأسر الحاكمة في أوروبا إلى هذه الاحتفالات. كانت هذه هي الفرصة أمام إسماعيل؛ كي يظهر بمظهر ملك أوروبي مهما تكن التكلفة. وحيث إنه لم تكن هناك دارٌ للأوبرا يتم استقبال المدعوين فيها أويتم عرضُ ضروب من التسلية، فقد قرر إسماعيل بناء دار للأوبرا تكون مقابلة لمسرح "الكوميدي" في ضاحية الإسماعيلية بالأزبكية مستخدمًا المهندسَ المعماريَّ "أفوسكاني" في بنائها. لم يكن أفوسكاني مسئولاً عن البناء فحسب، بل إنه كان مسؤولاً عن كل شيء من تجهيزات المَشَاهد، بمساعدة مصممين للمسرح من إيطاليا، إلى إعداد برنامج لليلة الأولى. أعطيت تعليماتٌ لبدء بناء مسرح "مُؤَقَّت" في منتصف شهر أبريل من عام ١٨٦٩. وتم بناؤه في موقع قصر الأمير "أزبك"، خلف تمثال "إبراهيم باشا"، وجامع "الأمير أزبك". كان القصر قد أصبح متجرًا، وأصبح مُهْمَلَ الشَّأْنِ، حتى تَمَّ هَدْمُهُ؛ كي تُبْنَى عليه "الأوبرا"(١٢٧).

وطبقًا لما يقوله واحد من بطانة الخديو، فإن موقع دار الأوبرا وحديقة الأزبكية المجاورة له، قد أُحْرِزَ بطريقة مجردة من الضمير. وقد احتلَّتْ دار الأوبرا مكان بيوت عربية قديمة، وعُرِضَتْ تعويضاتٌ على المتنازلين سواء من الملاك أو المستأجرين الذين وافقوا على إخلاء بيوقم، وتَمَّ هَدْمُ المباني المهجورة، ورغم ذلك فقد رفض عديدٌ من المستأجرين هذا

العرضَ الذي كان سخيًّا على الإطـلاق، وحينئــذ أمــر الخـــديو إسماعيل بإشعال النيران في هذه البيوت ســرًّا، وعنـــدما احترقـــتْ بَعَثَ التعزية للمستأجرين لحظهم السيء، ويجدد بـــسخاء عرضَـــه التعويضي، الذي لاقى قبولاً[١٢٨]. كان معظم بنـــاء الأوبـــرا مـــن الخشب وتم إعداد الديكور والأثاث له في خمـــسة أشـــهر بتكلفـــة وصلت إلى مائة وستين ألـــفَ جنيـــه مـــصريٍّ، وكـــان يتـــسع لأشخاص يتراوح عددهم بـــين ثمانمائـــة وثمانمائـــة وخمـــسين. ولم تكن هناك شُرْفَةٌ رسمية، أو علويةٌ، وبـــدلاً مـــن ذلـــك كانـــت في المسرح صـــفوفٌ مـــن المقـــصورات، بالإضـــافة إلى مقـــصورات ملكية تقع على كل جانـــب مـــن جوانـــب المـــسرح، ومجـــاورة لخشبة المسرح[١٢٩].

وفي ليلة افتتاح "مسرح الأوبـــرا الخـــديوي "تم عـــرض أوبـــرا "ريجوليتُّو" لـــ "فيردي". واتفق الخـــديو مـــع فـــيردي[١٣٠]؛ كـــي يكتبَ موسيقى مسرحية غنائية ذات موضوع مـــصريٍّ؛ لِتُعْـــرَضَ على هذا المسرح، ولكن هذا العملَ المُكَلَّفَ بـــه، "عايـــدة"،علـــى عكس الاعتقاد الشائع لم يكـــن مقـــصودًا عرضُـــه في الافتتـــاح الكبير. إن خطابًا موجهًا إلى "درانيت" بالقـــاهرة، ومُعَـــدًّا لتوقيـــع فيردي في العاشر من أغسطس عـــام ١٨٦٩، يوضـــح أنـــه كـــان باديء الأمر يفهم أنه سيقدم "ترنيمة"، ولـــيس "أوبـــرا" تُعْـــرَضُ عند تدشين المسرح[١٣١].

وقامت الجريدتان "الوقائع المـــصرية" و"وادي النيـــل" بتغطيـــة الافتتاح الذي قصده الخديو وضـــيوفه، بمـــا فـــيهم الإمبراطـــورة

"يوجيني" إمبراطورة فرنسا، وولي عهد بروسيا، وحاشية الخديو، وبعض موظفيه (مأمورين)، وضباط من الجيش.

وربما كان للمراسلين الصحافيين مقاعدُ مخصصةٌ لهم في المسارح الخديوية منذ ذلك الوقت. دفع الخديو، من جيبه الخاص، في عام ١٨٧٢ على وجه التحديد ثَمَنَ مقْعَد ذي مسند بالأوبرا؛ كي تستخدمه جريدة "وادي النيل"، وجرائدُ أخرى[١٣٢].

تمَّ استضافةُ بعض فناني الأوبرا على اليخت الملكي "المحروسة" عند افتتاح القناة. وفي الإسماعيلية، في وقت افتتاح قناة السويس، كانت تُعْقَدُ حفلات رقص، وعُرِضَتْ أشْهَرُ مسرحيات "أوفينباخ" الغنائية القصيرة، وهي "دوقة جرولشتاين الكبيرة"، و"اللّحْيَة الزرقاء"، و"هيلين الجميلة". كانت "هيلين الجميلة" أفضلَ عملٍ بالنسبة لإسماعيل. كذلك تم استضافة بعض الضيوف- مثل الإمبراطورة "يوجيني"- في مسرح الكوميدي، وزاروا الأهرامات[١٣٣]. وبعد الافتتاح تم استضافة عدد كبير من الضيوف في الفنادق، وظل عددٌ منهم باقيًا وغيرَ راغب في الرحيل. وكانت فواتيرهم ونفقاتهم الإضافية تُدْفَعُ بانتظام. أكْسَبَتْ هذه الضيافةُ السخيةُ الخديو لَقَبَ "إسماعيل العظيم". انتشرت فضيحة استضافة الخديو إسماعيل لهؤلاء الملوك عند افتتاح قناة السويس، لدرجة أن "لاروس" مدير المسرح الفرنسي "الكوميدي" كتب مسرحية هزلية بعنوان "هذا الوالي هو الذي يدفع" C'est le Vice-roi qui paie وقد عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ ليلةً

واحدةٌ فقط، ولاقت نجاحات كبيرةً، وآنذاك تَمَّ مَنْعُ عرضها وأُنّبَ الْمُخْرِجُ عليها(١٣٤).

في الموسم الأول للأوبرا الذي بدأ في الأول من نوفمبر ١٨٦٩ حتى الرابعَ عشرَ من مارس ١٨٧٠ قُدِّمَتْ ستٌّ وستون مسرحيةً غنائيةً إيطاليةً. كانت المشاهد والملابس بل كان العملُ كلُّه بوجه عام منقطعَ النظير. وتضمن فريقُ العمل في موسم ١٨٦٩ – ١٨٧٠ أشْهَرَ مطربي الأوبرا الإيطالية في ذلك الوقت: "جروسّي"، و"ڤتيالي"، و"سارولْتا"، و"لاجونا"، و"إيمَّا رِنتسي"، و"بوكُوليني"، و"بارالْيي"، و"بْلِستيريني"، و"بارتوليني"، و"روسّي جاللي"، و"جالڤاني"، و"فيورافانتي"، و"أجريتّي"، و"بادوڤاني"، و"ڤايرو"، و"بولّي"، و"چانلّي"، و"بويانوڤيتش"، و"سالابيرت"، و"مونچيني"، و"كاپول"، و"نودين". وفي المواسم التالية حَضَرَ إلى القاهرة أفْضَلُ فناني الأوبرا، وكان منهم بعضُ مغنيي الأوبرا الإيطالية المشهورين بغضِّ النظر عن التكلفة، مثل "فانشيلّي"، و"فريتشي" (١٨٧٤)، و"جاليتّي"، و"چانكي"، و"مانچيني"، و"مازيني" (١٨٧٤)، و"ماوْريل" (١٨٧٦-١٨٧٧)، و"ميديني"، و"پاندُلْفيني" (١٨٧٤)، و"پاتييرْنو" (١٨٧٦ – ١٨٧٧)، و"پوتسوني"، و"إسْتانيو" (١٨٧٤)، و"إشتولس"، و"فيرجر" و"ڤالدمان". وكان قائدُ الأوركسترا والكورس هم "موتسيو"، و"كالديني"، و"وچيفازيني چيرالدي". ومنذ عام ١٨٧١ حتى

١٨٧٧ كان قائد الأوركسترا هو "جوفاني بوتيزيني" ذائع الصيت. تم اختيار "فرقة باليه" من أفضل الفرق في أوروبا؛ احتفالاً بافتتاح قناة السويس[١٣٥]. عهد "درانيست" بعد ذلك إلى "مونبليزير" الذي ذاع صيته بأنه "الْمُعَلِّمُ الأَوَّلُ لرقْص الباليه في إيطاليا كُلِّها"[١٣٦]، وزادتْ فرقة الرقص إلى سبعين بعد أن كانت ثمانيةً وأربعين راقصًا في الموسم الأول. وخلال المواسم الثمانية التالية لهذا الموسم كان هناك حوالي ثمانون عرضًا. كان البرنامج دائمًا ما يتجدد مع الأعمال الجديدة، مثل "قُدَّاسُ الْمَوْتَى" لـ "فيردي" و"لابوهِمْ"، و"توسكا" و"مدام باترفلاي"، وثلاثتهم لـ"بوتشيني"، و"كافاليريا" لـ"ماسكاني"، و"أندريا شينييه لـ"جورْدانو"، و"سافو" لـ"ماساني"[١٣٧].

وسرعان ما تقبلت الطبقات العليا المصرية فكرة الذهاب إلى الأوبرا ومسرح الكوميدي بانتظام، مثلما اعتادت أن تشجع المسرح الأوروبي بمصر منذ بداياته. ومع زيادة عدد المدارس الأجنبية منذ عهد "سعيد"، ومع إحياء النظام التعليمي التابع للحكومة تحت حكم "إسماعيل" زاد عدد المصريين والأتراك الْمُلِمِّينَ باللغات الأوروبية، أو الذين انجذبوا نحو الثقافة الأوروبية في صورها المتعددة. وطبقًا لبعض المصادر فإنه لم تكن كل النخبة المصرية تذهب إلى "الأوبرا" بإرادتها.

كتب الصحافي الفرنسي "جبرييل تشارم" أن آذان المصريين وجدت الموسيقى الأوروبية شجارًا كريهًا. ولم يكن للباشاوات أيُّ اختيار، فقد أمرهم "إسماعيل" بحجز مقصورة؛

تدعيمًا للأوبرا، والتي تكلفتْ رغم ذلك إعانــة ماليــة ضــخمة. فعل الباشوات ما أمرهم به الخــديو، إلا أنهــم آثــروا أن يتركــوا مقصوراتهم خاويةً، ورأوا ذلك أفضل من الجلــوس والاستــسلام لضجر الاستماع إلى موسيقى جميلة. وكـــان علـــى كـــل باشـــا- حسب ثروته- أن يستضيف، بالإضافة إلى ذلـــك، أربـــع عـــشرة فنانة من "فرقة الباليه" ويكون مـــسئولاً عـــن تـــسليتهم والترفيـــه عنهم.تَعَوَّدَ الباشوات أن يتعشوا مـــع الفنـــانين عنـــد الأهرامـــات على ضوء القمر بعد عـــرض "عايـــدة" أو "هسيلين الجميلـــة"، ثم يكون الإفطار في "سقارة"، أو على "الذهبيـــة" في النيـــل، وبعـــد ذلك تنفجر ســـدادات زجاجـــات "الـــشامبانيا" الفلينيـــة وســـط مقابر الخلفاء(١٣٨).

كانت النساء المحظيات من الحـــريم متحمـــسات كـــأزواجهن حين كن يستمعن- وهن نـــصف نائمـــات إلى "أوبـــرا بـــوف" لـــ"أوفينباخ" . وقليل جدًّا من النـــساء المـــصريات هُـــنَّ اللائـــي قصدن هذه الحفلات بمفردهن بصرف النظر عـــن هـــذه الجماعـــة المتميزة. مُوِّلَتْ أماكن التسلية الثلاثـــة (والـــتي مولـــت بواســـطة الخديو: "الأوبرا"، و"الكوميـــدي"، و"الـــسيرك")، بحيـــث تقـــدم ضروب التسلية لزوجـــات المتفـــرجين المـــصريين والـــذين كـــان عددهم يتزايد، ففي هذه الأمـــاكن كانـــت هنـــاك مقـــصورات خاصة للحريم، بحيـــث تجلـــس فيهـــا الـــسيدات المـــسلمات. في الأوبرا كانت هناك خمـــس مقـــصورات، ذات واجهـــة غطيـــت بكاملها بشبكة جميلة من الحديد(١٣٩).

مع تزايد عدد المصريين الذين قصدوا المسرح الأوروبي، شعرت جريدة "وادي النيل" بالحاجة إلى شرح معنى كلمة "دار الأوبرا" لقرائها الأقل معرفةً بها بأنها "مَلْعَبُ التَّخْليعَات التَّصَوُّرِيَّةِ الْمَمْزُوجَةِ بالأَلْحَانِ الْمُوسِيقِيَّةِ". وعند الإشارة إلى إعادة افتتاح مسرح "الكوميدي" للموسم الجديد، أطلقت الجريدة عليه "مَلْعَبُ التَّخْليعَات الْمُضْحِكَة". وفي إعلان عن "ألعاب فانتازيًّا"، أوضح الْمُعْلِنُونَ ماذا تَعْني كَلمة "التقليد".

"مِنْ جُمْلَة الأَلْعَاب الْغَرِيبَة التي جَرَى لعْبهَا لغَايَة الآنَ اللّعبُ الْمُسَمَّى بمَا مَعْنَاهُ قَفَصُ الْجِسْمِ الْبَشَرِيِّ الرَّقَّاصُ الْمُضْحكُ وَهْوَ كنَايَةٌ عَنْ مَلْعَب تِيَاترو يَجْري بالإشَارات لا بالتَّكَلُّم" (١٤٠).

كان من المعتقد أن عامة قراء الصحافة العربية على غير ألفة بالمسرح، ولذا تعرضت الجريدة لبعض المشاكل عند شرح المصطلح. وبصرف النظر عن ساكني المدينة الذين لم يكونوا قد زاروا المسرح أبدًا، كان هناك عديدٌ من القرَّاء في الأقاليم أو في أي مكان آخر في الوطن العربي حيث لم يكن المسرح الأوروبي معروفًا.

وضع "إسماعيل" القاهرة على قدم المساواة مع العواصم الأوروبية الكبيرة، من خلال بناء دار دائمة للأوبرا، وربما تمنى أيضًا أن يتنافس مع الحُكَّام العثمانيين الاسْمِيِّينَ بالقسطنطينية، حيث تم إحياء موسم الأوبرا الدائم عام ١٨٦٦. كان هناك سبب آخر وراء تشجيع الخديو للمسارح، وهو الحاجة إلى

تقديم ضروب من التسلية للسائحين الذين يتدفقون إلى مصر شتاءً.

كتب المراسل المصري لجريدة "الجوائب" بإستانبول عن السائحين:

"هناك فائدة كبيرة للمصريين أثناء إقامتهم هنا وربما خطرت هذه النقطة للخديوي المستنير، فقد أعطى لهذا السبب لمالكي المسارح مساعدة كافية بسخائه الوفير"(١٤١).

أشار المراسل المصري لمجلة "الجنان" السورية إلى فوائد المسرح بمصر:

"من المعروف أن المسرحيات (الروايات التشخيصية) التي تُسَمَّى بالعروض المسرحية (التياترات) من بين أهم الدلائل على التقدم، وأحد أهم أسباب إصلاح العادات وغرس الحكمة التاريخية في عقول الناس وقد أُنفِقَتْ أموالٌ كثيرةٌ لتأسيسها هنا، لكنها لا تزال مقصورة على اللغات الأجنبية وهناك الكثير من الفوائد تنجم عن هذا، فكثير من الأجانب الأغنياء يأتون إلى مصر لقضاء فصل الشتاء وهي أكثر البلاد ملائمةً لهذا وعندما يأتون فإنهم ينفقون عشرات الآلاف من الجنيهات في البلد، وإذا لم يجدوا الأماكن الملائمة تمامًا للترفيه وحدائق جميلة ما جاءوا بأعداد وفيرة. وقد سمعنا الكثير منهم يقولون "لقد وجدنا في هذا البلد أسبابًا للحظ والسعادة والصحة قد جعلتنا نأتي إلى هذا البلد معظم السنوات؛ لنقضي الشتاء". وينفق الممثلون بالمثل جزءًا كبيرًا من رواتبهم هنا"(١٤٢).

في عام ١٨٦٩ بـــدأت جريـــدة "وادي النيـــل" بالقـــاهرة في تقديم معلومات أكثر عن أنشطة دار الأوبـــرا. تحـــدثت الجريـــدة قليلاً عن العروض الأولى بصرف النظـــر عـــن مـــدح المغنـــين في "ريجوليتُّـــو" لمهـــارقم وبراعتـــهم (١٤٣). وصـــف صـــحافيٌّ أثـــر مشاهدة "سيميراميد" لـــ"روسِّيني". لقد كـــان مكتوبـــا بـــشكل جيد لدرجة أن شكل الملكة "سميراميـــد" يمكـــن تخيلـــها في هـــذه القطعة الأوبرالية.

لقد حكت قصة حياتها- كما يقول الصحافي:

"وتَحْكِي على لِسَانِ اللاَّعبِينَ واللاَّعِبات سيرَتَهَا مَعَ تَصْوِيرِ تَابعَتِهَا وأَرْبَاب دَوْلَتِهَا وأَطْرَاف قِصَّتِهَا بمَا يَتخَيَّلُ للْمُتَفَرِّجينَ إنَّهُ عَيْنُ حَقِيقَتِهَا وإنْ شَاءَ اللهُ تَعَالَى فيمَا بَعْدُ نَذْكُرُ للرَّاغبينَ زِيَادَةَ تَفْصِيلٍ كَمَا هِي عَادَةُ كَتَبَةِ الْغَازِيتَّات فيمَا يَتَعَلَّقُ بزُبْدَة لُعْبَتِهَا ولَرُبَّمَا أَدْرَجْنَاهَا عَلَى سَبِيلِ الأُنْمُوذَجِ لِهَذِهِ التَّأْلِيفَاتِ الأَدَبِيَّة في صَحِيفَة وادي النِّيلِ".

قدمت الجريـــدة قـــصص عـــدد مـــن المـــسرحيات الغنائيـــة بالتفصيل، بما فيهـــا "ســـيراميد" لـــــ"روســـيني"، و"فاوســـت" لـــ"جاونُد"، إلا أنها ذكرت قليلاً جـــدًا أو لم تـــذكر شـــيئًا عـــن عروض المسرحيات، وكان الكلام عـــن المـــسرحيات يـــنم عـــن نظرة تعتبرها تجديدًا ممتازًا، وطريقة للتعليم العـــام جـــديرة بالثنـــاء؛ لأنها تجعل الناس يرون الأشياء في ضوئها الحقيقـــي فهـــي تـــصور الأحداث التي يقوم بها الإنسان أمـــام عينيـــه (لإدراكـــه)؛ حـــتى

يكتسب الفضائل ويتجنب الرذائل، فضلاً عن فوائدَ جليلة أخرى ومزايا هامة[١٤٤].

وطبقًا لمحرر أوروبي نقل "بيريت" Birht دون تغيير أن المسرح اختراع وخلق يستطيع المرء عبره أن يجمع بين متعة القلب والروح وكل الحواس الخارجية وعلى الأخص ذلك النوع من المسرح (اللعب) الذي يُقَالُ له "الأوبرا" وهو وسيلة لتصوير بعض الأحداث التاريخية والأحداث العابرة تتخللها ألحانٌ موسيقيةٌ وهي تجمع بهذه الطريقة بين مباهج الحواس الواضحة والخفية.وبعد سرد قصة أوبرا "فاوست" شرح الكاتب كيف كان النوع المسرحي مثيرًا للعواطف فكل هذا يتكشف للعين بطريقة مدهشة جدًا وعلى نحو غريب، حتى إن المتفرج (الناظر) يتخيل أن ما يراه حقًا. وعند اكتمال أحداث المسرحية. فإننا نشعر بالحزن والضنى كما لو كنا مرضى أو أن محنة ما قد أَلَمَّتْ بواحد من أقاربنا أو أعزائنا[١٤٥].

لم يمر وقت طويل حتى استوحى الصحافيون العرب المسرح الأوربي، وطالبوا بإنشاء نظير عربي له. وعلى الرغم من أنه كان هناك عديدٌ من المسرحيات العربية متأثرة بالمسرحيات الأوروبية في لبنان منذ عام ١٨٤٧[١٤٦]، فإن هذه التجارب لم تظهر، ليتم إلقاء الضوء عليها والتعليق عليها في الصحافة المصرية. كتب "محمد أُنسي" (؟- ١٨٨٥/١٨٨٦م) (؟- ١٣٠٣هـ)- ابنَ "عبد الله أبو السعود" رئيس تحرير جريدة "وادي النيل"، ومُدَرِّسَ اللغات بمدارس الحكومية المصرية- مقالاً في شهر فبراير من عام

١٨٧٠ عن دار الأوبرا بالقاهرة، جاء فيه أنــه يأمــل أن يمــن الله بالنجاح والتوفيق على ترجمــات هــذه المنظومــات الأدبيــة، وأن يتم استخدامها بابتكار في المسارح المـصرية (التيــاترات) باللغــة العربية؛ حتى ينتشر ذوقها في الطوائف الأهليــة. لأن الأوبــرا مــن جملة المواد التي أعانتْ على تمــدين الــبلاد الأوروبيــة وســاعدت على تحسين أحوالها المحلية[١٤٧].

وتم إسداء الشكر للخديوي ووزرائه. يقول: "**وَلْنَشْكُرْ مِنَ الآنَ حَضْرَةَ الخديو الأَفْخَم وطَقْمَ وُزَرَائه الْمُكَرَّمَ حَيْثُ كَانُوا هُمُ السَّبَبَ الأَعْظَمَ فِي أَنْ أَحْدَثُوا لَنَا هَذه الْحَادثَةَ الْجَمِيلَةَ والْبِدْعَةَ الْحَسَنَةَ الْمَقْبُولَةَ**".

حمل تقرير آخر في أبريل عن آخر مسرحية لموسم ١٨٦٩/١٨٧٠ بالأوبرا التماسًا إضافيًا:

"**وَعَسَى أَنْ يَسْعَوْا مِنَ الْعَامِ الْقَابِلِ فِي الاسْتعْدَاد لإجْرَاء هَذه التَّصْوِيرَات اللَّعْبِيَّة باللُّغَة الْعَرَبِيَّة حَتَّى يَطَّلِعَ عَلَى هَذه الْبِدْعَة الأَدَبِيَّة الْجَدِيدَة ويَتَمَتَّعَ بِهَذه الْمُتْعَة الْعَصْرِيَّة الْمُفيدَة مِنْ سَائِرِ أَهْلِ مِصْرِنَا الْخَوَاصِّ والْعَوَامِّ**"[١٤٨].

كانت الصحافة العربية، وعلى وجه الخصوص جريدة "وادي النيل"، في تقاريرها المنتظمة عن الأنشطة المسرحية والأوبرالية الأوروبية في مصر، تساعد على خلق مناخ يمكن من خلاله كتابة قطع درامية عربية وتمثيلها، على الرغم من أن هذه المسرحيات العربية الأولى لم تحاول محاكاة أعمال الأوبرا الإيطالية العظيمة، والتي كانت تُصَوَّرُ في الصحافة. اطمأنت الجريدة من خلال تنبيهها قراءها إلى الفوائد الاجتماعية التي يتم اكتسابها من المسرح، أنّ القراء كانوا على استعداد للاستجابة لتجارب الدراما العربية التي بدأت في عام ١٨٧٠. وربما ساعدت هذه المقالات على تهدئة بعض الشكوك حول المسرح أو حول ظهور النساء على خشبة المسرح. لفت قارىءٌ ما انتباهَ جريدة "وادي النيل" إلى ترجمات اعمال الأوبرا الأوروبية التي كانت قد ظهرت من قبلُ. في نوفمبر من عام ١٨٧٠ نشرت الجريدة مقالاً تحت عنوان "تجديد أدبي أو مسرحية مترجمة أو تقديم نوع جديد من الإنشاء في اللغة العربية"، وهو مقتبس من خطاب مؤرخ بالثامن من نوفمبر مُوَجَّه إلى رئيس التحرير "أبو السعود أفندي" من "مأمور ضَبْطِيَّة". لفت هذا المأمور، في خطابه، الانتباه إلى نشر ترجمتين غنائيتين إيطاليتين مؤخَّرًا. كتب المأمور:

"مِنْ حَيْثُ إنَّ حَضْرَةَ الْعُمْدَة الْفَاضِلَ إبراهيم المويلحي[١٤٩] قَدْ كَانَ سَبَبًا قَوِيًّا لإطْلاعِ أبْنَاءِ وَطَنِه بواسِطَة صَرْفِ مَالِه وأفْكَارِه في

تَرْجَمَة وطَبْع أَلْعَاب التِّياتْرات وما ذَاكَ إلا لغَرَض نَشْرهَا مَجَّانًا منْ قبَله عَلَى كُلّ مَنْ لا يَدْري في اللُّغَات الأَجْنَبيَّة منْ أَبْنَاء وَطَنه فَمنْ ذَلكَ قَد اسْتَحَقَّ أَنْ يُذْكَرَ بجُرْنال وَادي النِّيل حَيْثُ لكُلّ مُجْتَهد نَصيبٌ ولا شَيْءَ أَفْخَرُ ممَّنْ تَكونُ أَفْعَالُهُ في تَقَدُّم أَبْنَاء جنْسه ...".

أراد المأمور أن يطمئن أن جهد المويلحي لن يذهب سدى دون الإعلان عنه، ومن ثم فإنه أرفق خطابه بنسخة من الترجمتين. أوضح مقال الجريدة- وكان مرفقًا به الخطابُ- أن المسرحيتين الغنائيتين كانتا قد تُرْجمَتَا من الإيطالية إلى العربية، ونُشرَتَا في كُتَيِّبَيْن صغيرين، وطُبعَتَا على نفقة المويلحي في مطبعته بالقاهرة.

ولم يُذْكَر اسمُ المترجم في كلا الكتيبين، إلا أن الجريدة ذَكَرَتْ أنه كان "عثمان جلال"[150] وهو مترجم في ديوان الجهادية. ربما تكون هاتان الترجمتان من أول ترجمات "جلال" لأعمال درامية، وكانت ترجماته لأعمال الأوبرا مستوحاة من "هيلانة الجميلة" قبل ذلك بعامين تقريبًا. وشأن الترجمات المبكرة، كانت أعماله المترجمة تَلْقَى الطلب المتزايد من الجمهور العربي في المسرح الأوروبي للترجمات العربية للأعمال المعروضة هناك.

كان جلال (١٢٤٥-١٣١٦هـ) (١٨٢٩/ ١٨٣٠-١٨٩٨م) ابنًا لمُوَظَّف تركي وامرأة مصرية. كان- شأنَ يعقوب صنوع "جيمز سَنُوا" مؤسس المسرح العربي بمصر- ثمرةً للتعليم الحديث. دَرَسَ في مدارس الحكومة التي أسسها محمد علي باشا في "قصر العيني" و"أبو زعبل"، وأَتَمَّ دراساته

في مدرسة الألسن التي كان مديرها "رفاعة رافع الطهطاوي". وفي هذه المدرسة تابع "جلال" دروسَ اللغات التركية والفرنسية والإنجليزية، وقرأ أعمالاً أدبية بالفرنسية والعربية. وبعد تخرجه شغل عددًا من الوظائف الحكومية كمترجم أو كمدرس.

قام "جلال" بترجمات متنوعة، وخاصة للنصوص العسكرية، أثناء عمله الرسمي. وفي عام ١٢٧٤هـ (١٨٧٥/١٨٧٨م) نشر على نفقته الخاصة ترجمة شعرية لـ"الأمثال" لـ"لافونتين" تحت عنوان "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ". وكانت هناك طبعاتٌ إضافية من هذه الترجمة عامَ ١٢٧٥هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) و١٢٨٧هـ (١٨٧٠/١٨٧١). ونشر بعد ذلك ترجمة ممتازة لـ"بول وفيرجينيا" لـ"ج.هـ. برناردين دي سان بيير" عام ١٢٥٨هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) تحت عنوان "الأماني والمِنَّة في حديث قَبُول ووَرْد جَنَّة"، والتي أُعيد نشرُها عام ١٢٨٨هـ (١٨٧١/١٨٧٢م) وفي مناسبات لاحقة. وفي أغسطس ١٨٧٠ نشر جلال جريدة أسبوعية سياسية قصيرة الأجل بالقاهرة، واسمها "نزهة الأفكار"، وكان تُطْبَعُ كذلك بمطبعة المويلحي.

وتصف الصفحة الأخيرة من الكُتَيِّب الأول ترجمةً ما بأنها "ترجمة لأوبرا تمَّ تمثيلُها من قبلُ في الليلة الأولى من ليالي مسرح الأوبرا ضمن عدد من المسرحيات الغنائية، وكان ذلك مساءَ الثلاثاء الموافق الأول من نوفمبر ١٨٧٠، وربما كان هذا

الموصوف هو ترجمة مسرحية "المحظية" لـ"جايتانو دونيتسيتّي" (وقد عُرِضَتْ لأول مرة في أوروبا في ديسمبر ١٨٤٠)، وقام بكتابة نص الأوبرا الإيطالي "س. باري". افْتُتِحَ الموسمُ الجديد بأوبرا القاهرة بهذا العمل يومَ الخميس الموافقَ الثالث من نوفمبر أمام الخديو وابْنَيْهِ "محمد توفيق" و"حسين باشا"، وعدد غفير من الذوات والوجهاء. وقد اقتبست الجريدة الصفحة الثانية من الكتيب، وهي عن الفن المسرحي:

"قَدْ جُبِلَ الإِنْسَانُ عَلَى حُبِّ الاطِّلاعِ عَلَى أَحْوالِ الأُمَمِ الْمَاضِيَةِ مِنْ أُمُورٍ واقعيَّةٍ وغَيْرِ واقعيَّةٍ وكانَ ذَلِكَ لاَ يُدْرَكُ إلا بالتَّوارِيخِ والسِّيَرِ والْحكَايَاتِ غَيْرَ أَنَّ الْقَوْلَ لا يُؤَدِّي عَيْنَ الْواقعَةِ كُلِّيًّا كَمَا أَنَّ الْمُشَبَّهَ لاَ يُعْطِي حُكْمَ الْمُشَبَّهِ بِهِ منْ كُلِّ وَجْهٍ مَا لَمْ يَكُنْ تَقْلِيدًا والتَّقْليدُ لا يَكونُ إلاَّ بَاسْتِعْمَالِ أَشْخَاصٍ يَنُوبونَ عَنْ رجَالِ الْواقعَةِ وهَذه الأَحْوَالُ لَمْ تَكُنْ عنْدَنَا بَلْ نَظَرْنَاهَا عنْدَ غَيْرِنَا مِنَ الأوروبيِّينَ الَّذينَ اتَّخَذوا التِّيَاتْرَات وَجَعَلوهَا سَبَبًا قَوِيًّا لتَمَدُّن بلادهِمْ فَإِنَّ التَّمَدُّنَ عبَارَةٌ عَنْ تَرْبِيَة النَّفْسِ وتَهْذيبهَا باتِّبَاعِ مَا يُسْتَحْسَنُ منَ الأَخْلاَق ولا يَتِمُّ لَهَا ذَلكَ إلاَّ بإطِّلاعهَا عَلَى أخْبَار الأَوَّلينَ وَسيَر الأُمَم الْمُتَقَدِّمينَ وَحَيْثُ إنَّهَا وُجِدَتْ في بلادنَا وكَثُرَ الرَّاغبُونَ لَهَا ولَمْ يُمَتَّع الْبَعْضُ مِنَ الْوُصُول إلَيْهَا إلا باللُّغَات الأوروبيَّة وَأَنَّ بَعْضَ الْمُتَفَرِّجينَ يَتَّخذُونَ مُتَرْجمينَ وَالتَّرْجَمَةُ الشَّفَاهيَّةُ في الْوَاقعَة الْحَاليَّة لا تُؤَدِّي إلى حَلِّ الْمَقْصود عَزَمْنَا عَلَى نَقْلهَا بلُغَتنَا حَرْفًا بحَرْفٍ كَيْ يَكُونَ النَّاظرُ عَلَى بَصيرَة ممَّا يَرَاهُ".

وكان الكتيب الثاني يُدْعَى "الليلة الثانية من تياترو الأوبرا"، وحملت الصفحة الثانية عنوان الأوبرا المترجمة "مُـزَيِّن شاويله"، بالإضافة إلى أوبرا لـ"جُوَاكّمو رُوسِّيني" (مكتوبة عام ١٨١٦) مع مسرحية غنائية صغيرة لـ"س. ستسبيني"، وقد تَمَّ العرضُ يومَ الجمعة الموافق الرابع من نوفمبر. يُشير مقال "وادي النيل" إلى حقيقة أن هذا العمل الأخير متشابه جدًّا وقصةَ "حلاق بغداد" في "ألف ليلة وليلة"، وانتهت إلى أنَّ:

"ظُهُورَ هَاتَيْنِ الْقِطْعَتَيْنِ فِي الْمَلابِسِ الْعَرَبِيَّة هُوَ حَادِثَةٌ أَدَبِيَّةٌ لا بَأْسَ بِهَا وَإِدْخَالُ أُسْلُوبٍ مِنَ التَّأْلِيف جَدِيدٍ فِي اللُّغَات الْمَشْرِقِيَّة وَأَسَاسٌ قَدْ يُبْنَى عَلَيْهِ وَيُؤْتَى فِيمَا بَعْدُ بِمَا هُوَ أَصَحُّ مِنْهُ"(١٥١).

اعتبرت الجريدةُ ترجمةَ هاتين المسرحيتين حدثًا أدبيًّا عظيمًا، ومن ثم فقد أَفْرَدَتْ لها مساحة كبيرة، وأكدت اهتمامها بهذه الأحداث، وبعد ذلك بأسابيعَ قليلة كان هناك مقالٌ مُطَوَّلٌ عن الترجمة العربية لمسرحية أوفنباخ "هيلين الجميلة" التي طُبِعَتْ في يناير ١٨٦٩:

"هَذه الابْتِدَاعَاتُ الْجَدِيدَةُ والاخْتِرَاعَاتُ الْمُفِيدَةُ كَالتِّيَاتْرات وَمَا أَشْبَهَهَا مِنْ أَنْوَاعِ الْمُحْدَثَات وَجَدْنَا ثَمَّ إِحْدَاثَ أُسْلوب جَدِيد فِي عِدَاد الأَسَاليب الأَدَبِيَّة وشَاهَدْنَا إِيجَادَ حُسْنِ تَرْتِيب مُفِيدٍ فِي جُمْلَة الأَخْلاق الْعَرَبِيَّة وإِنْ كَانَ اللَّعبُ فيهَا هُوَ بِاللُّغَات الأَجْنَبِيَّة غَيْرَ أَنَّهُ لا يَتَأَخَّرُ أَنْ يَسْرِيَ ذَوْقُ هَذه الْحَادثَة التَّمَدُّنِيَّة والانْتِقَالَة التَّحْسِينِيَّة إِلى عُروقِ الطَّوَائف الأَهْلِيَّة وَتَعْلَقَ بِأَذْهَان الْغُوَاة الْمَحَلِّيَّة وبَعْدَ أَنْ

يَكُونَ اللَّعبُ بهَا والتَّأليفُ فيها باللُّغَات الأوروبيَّة تَتجَدَّدُ في اللُّغَة الْعَرَبيَّة ويُوجَدُ مَنْ يُنْتَدَبُ لَهَا وَيُنْتَخَبُ لإتْقَانهَا بَيْنَ أبْنَاء هَذه الْجهَات الْوَطَنيَّة وَتَعُمُّ مَزيَّتُهَا وتَتمُّ فَضيلَتُهَا لسَائر الْبلاد الْمَشْرقيَّة كَمَا حَصَلَ مثْلُ ذَلكَ في الْمَمَالك الْغَرْبيَّة والْبلاد الأوروبيَّة. كَيْفَ لا وهَا هُوَ قَدْ شَرَعَ في نَشْر هَذه الْبدْعَة الْجَليلَة بتَرْجَمَة اللّعْبَة الْمُسَمَّاة باسْم "هيلينة الجميلة" والْتَشَرَتْ منَ الْعَام الْمَاضي في أُفُق الأدَبيَّات وظَهَرَتْ في أَجْمَل حُلَل الْحسَان الْعَرَبيَّة. اعْتَنَى بتَعْريبهَا بأمْر الْحَضْرَة الخديويَّة وَتَقْريبهَا لإفْهَام غُواة تلْكَ التَّصْويرَات اللّعْبيَّة الأديبُ الشَّهيرُ والأُسْتَاذُ الْكَبيرُ حَضْرَةُ رفاعة بك أفندي أُسْتَاذُ كُلّ مَنْ لَهُ في الدّيَار الْمصْريَّة مَعْرفَةٌ بالْعَرَبيَّة وباللُّغَات الأجْنَبيَّة وتَلاهَا تَراجمُ عدَّة قطَع تيَاتريَّة وإنْ كَانَتْ دُونَهَا في إفَادَة الْغَرَض الْمَقْصُود غَيْرَ أنَّها لا تَخْلُو منْ فَائدَة عَلَى الْعَامَّة تَعُودُ وَهَلْ ذَلكَ كُلُّهُ إلاَّ مَطَالعُ هلال قَدْ يَبْزُغُ شَيْئًا فَشَيْئًا"(١٥٢).

وكانت هذه هي المرة الأولى التي صاحب فيها اسم رفاعة رافع الطهطاوي ظهور مسرح عربي بمصر. وكان من المُعْتَقَد من قبلُ أنه لم يشترك في ترجمة دراما. عمل الطهطاوي وأشرف على ترجمة عدد من الأعمال التقنية للمدارس الحكومية المصرية. وكانت أهم ترجمة له من الترجمات الأدبية بعيدًا عن الشعر هي ترجمة "مغامرات تليماك" لـ"فينلون"، التي نُشرَتْ باللغة العربية في بيروت عام ١٨٦٧.

تم إعداد بعض ترجمات أخرى لأعمال درامية وأوبرالية أوروبية، إلا أنها لم تُنْشَرْ. في أبريل ١٨٧١ ذَكَرَ مُراسلُ جريدة "الجوائب" بمصر أن كثيرًا من الوجهاء والأعيان

المصريين قد قصدوا "أوبرا القاهرة" و"مسرح الكوميدي".
وقد شوهد هناك الذَّواتُ منَ الأتراك:

"كان بيد كل واحد منهم نصٌّ بالعربية (يتضمن) ترجمة المسرحيات. وقد رأيت عبدًا أسودَ ذا عمامةٍ بيضاءَ وبيده ترجمة "دون چوان" (لموتسارت). كنت في تلك الأمسية في مقصورة (حجرة) مدير المسرح، وقال لي "لا شيءَ يسرني أكثرُ من أن أرى أهل مصر مسرورين من هذه المسارح. لقد دخلوا –المصريين– عبر كُلِّ أبواب الحضارة، والمسرح يقَدِّم الجانبَ المُرَوِّحَ منها"[١٥٣].

عرض أوروبيون أيضًا ترجمة أعمال أوروبية إلى اللغة العربية. كتب إيطالي– هو "دي مارشي"– إلى درانيت، مدير المسارح الخديوية، في أبريل عام ١٨٧١ زاعمًا أنه بإمكانه ترجمة أوبرا إيطالية إلى العربية مستخدمًا نفس الأوزان والبحور العروضية الأصلية. وقد تَطَلَّعَ إلى مساعدة مالية من الخديو وتَعَهَّدَ بترجمة "القانون" Norma لـ"بلليني" إلى الشعر العربي خلال ثلاثة أشهر بمساعدة شعراء عرب شبان. كذلك تَمَنَّى لو يُعَرِّبُ "عايدة" في نفس أوزان وبحور النص الشعري، ومن ثم يمكن غناؤها بالعربية[١٥٤]. وليس من المعلوم رَدُّ "درانيت" على هذا الاقتراح.

غَطَّتْ "وادي النيل" افتتاح الموسم الجديد بأوبرا القاهرة (الملاعب التصويرية الأوروبية)، كما غطت افتتاح موسم "مسرح الكوميدي" الجديد في خريف ١٨٧٠[١٥٥]. وقد حملت إعلانًا باللغة العربية من إدارة الأوبرا عن تمثيل مسرحية

"موسى" لـ"روسيني"، وأعطت موجزًا قصيرًا عن القصة. لقد كانت قصةَ "موسى"، الواردة في العهد القديم والقرآن، معروفةً للمصريين المسيحيين والمسلمين، وكانت خلفيتُها المصريةُ عاملَ جذب آخرَ للجمهور المصري. كذلك تمّ وصف الاستعراضات الراقصة في الصحافة، وكانت قصصُ هذه الرقصات، مثل "الإلياذة" و"براهما"، يتم إعدادها من جديد[١٥٦]. كانت لاصقاتُ الأوبرا (تصاوير الحوادث التاريخية المتخلّلة بالألحان الموسيقية) عاملَ جذب للمَارَّة من العرب "رغم أنهم لم يكونوا يفهمون معنى الكلمات ولا يعرفون مغزاها".

"وقد أعْلَمَت الجريدةُ قُرَّاءَهَا بأن الأوبرا الْمُعْلَنَ عنها، وَهِيَ أوبرا "المحظية" لـ"دونيسيتّي". هي قطعة مسرحية من ذلك النموذج من الأعمال الذي يُسَمَّى "درام" وهي قصيدة شعريَّة تتضمن بعضَ الوقائع التاريخية (تُعْرَضُ) بطريقة مضحكة أو مبكية. وقد احتوت على ألحان موسيقية واستعراضات مسلية (تخليعات)، ورقص وفنون أخرى تُسَلِّي قلبَ كلِّ محزون"[١٥٧].

كُتِبَ تقريرٌ عن افتتاح الـ"هيبودروم" (مَحَلُّ الْمَلاعب الْخَيْلِيَّة أو ملعب أوبودروم) والذي قصده الخديو عام ١٨٧١. وكان هذا البناء الجديد- وكان بلا شك مُمَوَّلاً من قِبَلِ إسماعيل- قريبًا من السيرك والأوبرا بشارع "الجميل" بميدان الإسماعيلية خلف مسجد "الكخية"، وقد تَمَّ بناؤه لاستعراضات الخيول. وكان هذا المبنى البيضاويُّ الشكل المفتوحُ في الهواء يتسع ليشملَ ثمانية آلاف فرد[١٥٨]. بدأ الـ"هيبودروم" يُعْلِنُ عن عروضه في الصحافة العربية برَسْمِ

دخول يتراوح بين نصف الفرنك والفرنكين. وطبقًا لما تذكره الجريدة، فإن الفرقة التي كانت تؤدي العروض قدَّمت يومي الجمعة والأحد في الساعة التاسعة مساء، وفق التوقيت العربي، عرضًا من أمهر عروض الفروسيَّة وأروجها.

وكما في المسارح الأخرى، كان يتم استئجار حجرة للسيدات (الحريمات) اللائي ينتمين لبيوتات الذوات، حيث تختفي السيدات عن أعين الرجال خلف ستار مُضَلَّع "شيش"[159].

اتفق "درانيت" مع سيرك "ديفيد جولاَّوْمي"؛ كي يظهر في الـ"هيبودروم". وفي خطاب مؤرخ في شهر مايو ١٨٧٠ ذَكَرَ أنه كان يفكر في أن يدفع لهم إعانةً ماليةً قيمتُها مائةٌ وسبعون ألف فرنك عن الموسم الذي يبدأ في الثامنَ عشرَ من أكتوبر وينتهي في مايو[160]. وبحلول عام ١٨٧٢ تمَّ هدمُ السيرك؛ لتوسيع الأوبرا. وفي هذا العام لك يكن هناك أيُّ سيرك، حيث كان العقد قد أُلْغيَ نهايةَ الموسم السابق. لم تأسف جريدة "لو نيل" Le Nil على هدمه، حيث وصفته كـ "أثرٌ من الورق المُلُوك"، حيث كان صغيرًا جدًا بدرجة لا تسمح بتحركات فرقة الفروسية، كما أنه لم يكن مريحًا بالمرة للمتفرجين. إن "الهيبودروم" الذي تم بناؤه في ظروف أحسن، كان فيه تحسنٌ، ومع تجهيزه كانت الاستعراضات الليلية تُقَدم بسهولة مثل نظيراتها النهارية[161]. عندما تم بناء "حَلَبَة تَزَلُّج" عام ١٨٧٧ في هذا الموقع، تم إغلاق الـ"هيبودروم" بضعَ سنوات[162]. وقد باع الخديو الـ"هيبودروم" عام ١٨٧٩[163]، وبحلول عام ١٨٨٠ أصبح إسطبل لخيول الخديو.

كان من النجاحـــات الكـــبيرة لأوبـــرا القـــاهرة في ســـنواها المبكرة تمثيلُ "عايدة" لـ"فيردي" عام ١٨٧١. علـــى الـــرغم مـــن أن "جوزيبِّي فيردي" قـــد فـــوتح في بـــاكورة عـــام ١٨٦٩ بـــأن يكتب أوبرا لمـــصر، فإنـــه اســـتمر في الـــرفض. في يونيـــو عـــام ١٨٧٠ تمَّ إرسالُ أربعِ ورقاتٍ مطبوعـــة لـــ"فـــيردي"، فيهـــا موجز عن موضوع مصري(١٦٤). يـــدور الموضـــوع عـــن مـــصر القديمة، وتحكي الأوبـــرا قـــصة حـــب قائـــد الحـــرس المـــصري "راداميس"، والأَمَة الإثيوبية الفتـــاة "عايـــدة" الـــتي يظهـــر أنهـــا كانت ابنة ملك تلك البلدة. غزت مصر إثيوبيـــا، وحَـــشَدَ ملـــك إثيوبيا "أموناسرو" جيـــشًا لمهاجمـــة مـــصر. وبإفـــشائه الأســـرارَ العسكريةَ لـــ "عايـــدة"، يُحْكَـــم علـــى "رادامـــيس" بـــالإحراق حيًّا، ويموت أيضًا جنبًـــا إلى جنـــب مـــع محبوبتـــه. قَـــدَّمَ عـــالِمُ المصريات الفرنسيُّ "أوجست ماريت"- مفـــتشَ الآثـــار بمـــصر- القصةَ للخديوي مع اقتراح بأنها قـــد تُـــشَكِّلُ الأســـاسَ لأوبـــرا رائعة حقًّا. وبموجب العقـــد الـــذي تَـــمَّ الاتفـــاقُ عليـــه بـــين "ماريت" و"فيردي" والمُبْرَم في بـــاريس يـــوم ٢٩ يوليـــو ١٨٧٠، كان علـــى "فـــيردي" أن يكتـــب العمـــل "للمـــسرح الملكـــي بالقـــاهرة" Théâtre Vice Royal du Caire؛ كـــي

يتم عرضه في يناير ١٨٧١[١٦٥]. وكان على الخديو أن يُودِعَ تباعًا مبلغًا كبيرًا قدره مائة وخمسين ألف فرنك ذهبي في بنك "روتشليد" بباريس.

كان العمل المسرحي الأول قد توقَّف بسبب الحرب الفرنسية البروسية التي اشتعل أوارُها في ١٤ يوليو ١٨٧٠. تَأَخَّرَ شَحْنُ الملابسِ والمَشَاهِدِ من باريس إلى القاهرة. وحوصرت باريس تمامًا في يناير ١٨٧٠، وكان ذلك متأخرًا جدًّا لأن يسمحَ بتقديم أيٍّ عملٍ مسرحيٌّ خلال ذلك الموسم الأخير بالقاهرة. كان العرض الأول- الذي عقد فعليًّا يوم الأحد ٢٤ ديسمبر ١٨٧١ بالقاهرة قد لاقى نجاحًا كبيرًا. أصبحت "عايدة" أكثر أعمال "فيردي" شهرةً، وواحدةً من أكثر عملين أو ثلاثة أعمال مسرحية غنائية يتم عرضها في العالم. كانت أغنيةُ كورس هذه الأوبرا "عظمة مصر" Gloria all'Egitto مختارةً من النشيد القومي المصري[١٦٦]. كانت "عايدة" عملاً لم يتكرر، إذ لم يُرِدْ أية عروض افتتاحية أخرى في مصر فيها أعمال جديدة تكون مخصوصة له. وبالافتتان برعايته "للعايدة"، أراد عديد من المؤلفين إهداء أعمالهم للخديوي، إلا أنه عبر عن رغبته في أن تكون النجاحات مقدمة في القاهرة[١٦٧].

تُرْجِمَ نص أوبرا "عايدة" لـ"غيزلنسوني" ونُشِرَ بالقاهرة عام ١٨٧١م/ ١٢٨٨هـ على سبيل مساعدة أولئك الذين يقصدون العرض الإيطالي- بقلم مدير تحرير "وادي النيل" عبد

الله أبو السعود[١٦٨]. هذه الترجمة العربية الأولى لتراجيديا "فيردي" الموسيقية ذات الفصول الأربعة كانت مُعَنْوَنَةً بـ"ترجمة اللّعْبَة المسماة باسم عايدة". دفع مشروعُ هذه الترجمة- والتي من المفترض أنها تمت بناءً على طلب البلاط- أبا السعود أن يصبح مشاركًا في الأنشطة العربية المسرحية موخرًا. تم عمل الترجمة التركية من هذا العمل من أجل البلاط من الترجمة العربية. كتب "درانيت" بناءً على طلب الخديو- إلى راسيك (أحمد راسخ أفندي)، رئيس تحرير الجريدة الرسمية التركية اللغة "روزنامة الوقائع المصرية"، طالبًا منه ترجمةً عاجلةً، قبل خمسة أيام فقط من الافتتاح. تمت طباعة أربعمائة نسخة من "عايدة" بالتركية، وثلاثمائة بالعربية بمطبعة "وادي النيل" بالقاهرة.

وتُرْجِمَ نَصُّ مسرحية ماريير "البروتستانتيون الفرنسيون" الغنائية إلى اللغة العربية بأمر سموّ الخديو وطُبِعَ في نفس المطبعة، وكان عدد النسخ مائةً وأربعين نسخة. كانت التكلفة الإجمالية للطباعة ألفيْنِ ومائتين وستة وسبعين فرنكًا[١٦٩].

في عام ١٨٧٢ افْتُتِحَتْ منشأةٌ مسرحية أخرى بالإسكندرية أُطْلِقَ عليها اسم "الكازينو"، وهي التي كانت من قبلُ مقهًى للغناء. وأصبحت تعرض آنئذ مجموعةً مسرحية تمثل هزليات، وأعمالاً أوبرالية، وأوبرا- كوميك. إلا أن جامع الـ"جيد جينيرال"/ "الدليل العام" Guide Général

للمدينة، لم يكن متفائلاً من مشهدها: "هي منشأة جديدة في مدينة لم تحقق المشروعات المسرحية فيها نجاحًا". ويبدو أن المسرح بالإسكندرية- على الرغم من ضخامة عدد الأوروبيين هنالك- قد احتاج أيضًا إلى التأييد المالي من الخديو وهو التأييد الذي سمح بتفعيل المشهد المسرحي بالقاهرة. لم يكن مسرح "زيزينيا" مثاليًّا منذ أن انتسب إلى "مالك جعل المتفرجين يدفعون ثمنًا غاليًا للتذكرة"[١٧٠].

منذ عام ١٨٧١ فصاعدًا، أهملت الجريدة المصرية الرسمية "الوقائع المصرية" المسرحين الأوروبي والعربي كليهما. سيظل هناك موضع للتساؤل عَمَّا إذا كان هذا جزءًا من سياسة مقررة تعبر عن رأي رئاسة التحرير أوحى بها خوف الخديو المتزايد من تأثير المسرح العربي التحريضي على العامة.

إن أعدادًا من جريدة مصرية أخرى هي "وادي النيل"، والخاصة بهذا الوقت، ليست متاحة، ومن ثم فهناك فجوة في التقارير العربية عن المسرح لعدة سنوات.

استمرت الأنشطة المسرحية بالقاهرة والإسكندرية، ففي صيف عام ١٨٧٢ ظهرت جماعة مسرحية إيطالية بالمسرح الموسيقى "مسرح الأزبكية" بحديقة الأزبكية، والذي وُجِدَ تقريبًا منذ عام ١٨٧٠. بُني هذا المقهى الغنائي المفتوح في الهواء بواسطة الحكومة على الطراز الصيني مع مقصورة للأوركسترا[١٧١]، وكان هذا هو المكان الذي تمثل فيه الكوميديات الإيطالية، والعربية بعد ذلك، في الصيف. كانت

هناك أيضًا مواسم منتظمة في "مسرح الكوميـــدي"، و"الأوبـــرا". نالت الأوبرا سمعة مطبقة في العالم الفـــني. في عـــام ١٨٧٠ كتـــب درانيت- مديرَ المسارح الخديوية- أنه أمـــل في الموســـم التـــالي أن يكون وضع مسرح الأوبـــرا بالقـــاهرة في مـــستوى بـــل وفـــوق مستوى مسرح "بطرسبوج الإمبريالي".

ومن أجل موسم ١٨٧٣- ١٨٧٤ شَـــكَّلَ "درانيـــت" جماعـــةً مسرحيةً لـــ "مـــسرح الكوميـــدي"؛ كـــي تـــؤديَ المـــسرحيات الغنائيةَ، والهزليات، والكوميديات، والـــدراما والأوبـــرا كوميـــك، أما بالنسبة للأوبرا، فقد استخدم جماعة مسرحية ضـــخمة، كـــان مطربوها أفضل من كل الآخـــرين، إذا اســـتثنينا "أدلينـــا پـــاتي"، و"كريستين نيلسون"[١٧٢]، ومن ثم رأى الـــسائحون وسمعـــوا مـــا قد كان مقدمًا في أحـــسن دور الأوبـــرا بأوروبـــا[١٧٣]. لم يكـــن لـــ "مسرح الكوميدي" ذلـــك النجـــاحُ المـــدوي الـــذي كـــان للأوبرا. وفي مذكرة مُلْحَقَة بمـــشروع لإعـــادة تنظـــيم المـــسارح الخديوي ية، وربما كانـــت مكتوبـــة عـــام ١٨٧٣، وفيهـــا عبَّـــر الكاتب عن الدور الذي يلعبه هذا المسرح:

"فيما يختص بالكوميـــديا، لا أســـتطيع أن أقـــول شـــيئًا فيمـــا يتعلق بفائدة هذا المسرح وأهميته. لكنني ينبغـــي أن أشـــير إلى أنـــه من المـــستحيل إقامـــة مـــسرح فرنـــسي مـــن الدرجـــة الأولى في القاهرة، مسرحٍ ذي شهرة كـــبيرة كمـــا حـــدث بالنـــسبة لفـــن الأوبرا. ففي بلد لا يُحِبَ فيـــه النـــاس الأعمـــال الكلاســـيكية، ولا تحب فيه الدراما ولا الكوميديات الجادة، بلـــد لا يـــنجح فيـــه

إلا المسرحيات التي لا قيمة لها، وأخيرًا في بلد نضطر فيه إلى أن نعرض في خلال ستة أشهر من خمسة وخمسين إلى ستين مسرحيةً مختلفة عدد كبير منها من ثلاثة فصول، فإن أي فنان مهما كانت مكانته لا يمكن أن يكون أداؤه أفضل من أداء الذين يعملون في هذا الوقت، والذين يضطرون لحفظ أدوارهم بسرعة. كذلك أود أن أقول إن القليل جدًّا من اليونانيين والإسرائيليين والوطنيين أيضًا لا يقبلون على الكوميديا إلا في النادر كما أنهم لا يَصْحَبون معهم أسرهم في أغلب الأحيان. كما أن الأسر الإيطالية لم تعد تذهب إلى هذا المسرح. والأجانب من أمريكيين وإنجليز وألمان لا يترددون عليه إلا نادرًا. ونتيجة لما سبق، فلن تتمكن الكوميديا من تحقيق مزيد من التطور"[١٧٤].

عُهِدَ إلى مجموعة من المسرح العثماني بتقـديم عـروض خـلال الاحتفالات بزواج الأمير "توفيـق" بــ"أمينـة هـانم أفنـدي"، و"خديجة هانم أفندي" من "حسن"، و"عـين الحيـاة هـانم" مـن "حسين"، وكلاهما من أبناء إسماعيـل، و"فاطمـة هـانم أفنـدي" ابنة الخديو من الأمير "طوسون" ابـن "محمـد سـعيد"، وذلـك بـ"القصر العالي" مـنزل "أم إسماعيـل"- المطـل علـى النيـل- بدأت احتفالات الزواج يوم الخامس عـشر مـن ينـاير ١٨٧٣، واستمر أربعين يومًا، عشرة أيام لكـل زيجـة. وَصَـفَتْ "مـسز تشينيلز"- وهي مربية أطفال إنجليزيـة- الممـثلات المـضحكات من التركيات المسلمات، واللائـي شـاهدتْهُنَّ يقـدمن ضـروب التسلية في حرملك الخديو بمناسـبة الخطوبـة بقـصر عابـدين في فبراير ١٨٧٣[١٧٥].

هذه هي الإشارة الوحيدة في فتـرة البحـث إلى تقـديم فرقـة حديثة عروضًا باللغة التركية في مصر، على الـرغم مـن أن فرقًـا أخرى تتكلم التركية لابـد وأنهـا قـد جُلِبَـتْ إلى مـصر مـن إستانبول بواسطة الطبقات التركيـة الحاكمـة في مـصر، وذلـك في مناسبات أخرى. بدأت الـدراما التركيـة بإسـتانبول حـوالي عام ١٨٧٤. قدمت العـروض في المناسـبات بواسـطة المطـربين المصريين المشهورين، وهمـا عبـده الحـامولي (١٨٤٥- ١٩٠١) و"ألمظ"، من خلال فرقة "الفنـاجيلي الـدمياطي للمزمـار"[١٧٦]،

إلى جانب مجموعات درامية وموسيقية أجنبية ومصرية، وساحرين ومهرجين، بالإضافة إلى أشهر الراقصات المصريات "صفية"، و"عائشة الطويلة". عرض الممثلون والمؤدون في قاعة الاستقبال بالحرملك(١٧٧).

دعت الأسرة الخديوية أيضًا فنانين من المسارح الأوروبية بالقاهرة إلى قصورها من أجل التسلية الخاصة. في موسم ١٨٦٨- ١٨٦٩ قدمت مجموعة مسرحية فرنسية عروضًا على مسرح غير مجهز بقصر "قصر النيل". اسْتُخْدِمَتْ حجرة الاحتفال بالقصر للعروض المسرحية المناسبة في عامي ١٨٧٣، و ١٨٧٤؛ لتسلية أفراد البلاط. في عام ١٨٧٣ عُرِضَتْ هناك مسرحية هزلية فرنسية صغيرة بعنوان "صحبة الزهور" وذلك بواسطة فرقة الأوبرا(١٧٨) عندما ذهب الخديو وأفراد الحاشية إلى حمامات الكبريت في حلوان- وهي بعيدة عن القاهرة قليلاً- في خريف عام ١٨٧١، كانت تتبعهم ضروب التسلية. عرضت فرقة "الهيبودروم" هناك أسبوعين، ربما في سرادقات، كما فعلت فرق مسرحية وأوبرالية(١٧٩). تم بناء مسرح في البهو الكبير بقصر الأميرة الأم بـ"قصر العيني" عام ١٨٧٣(١٨٠). عَرض فنانون من "مسرح الكوميدي" مسرحية كوميدية بقصر عابدين أثناء مأدبة أقيمت في شهر فبراير عام ١٨٧٦(١٨١). كانت رعاية بلاط القصر للمسرح شيئًا ضروريًا للغاية؛ لاستمرار المسرح. بعد وفاة ابنة الخديو الصغيرة الأميرة زينب (١٨٥٩- ١٨٧٥) لم يَزُر الخديو ولا الأمراء ولا أيٌّ من الحريم، ولا الموظفون بالقصر الأوبرا، حيث

إنهم كانوا في حداد علـى الأمـيرة استمر مـن ١٩ أغـسطس ١٨٧٥ حتى ١٠ ينـاير ١٨٧٦. كـان هنـاك بيـان يُقَـدَّمُ إلى الخديو عن أفعال الحريم والفنانين؛ وذلك للامتنـاع عـن قـصد كل أماكن التسلية، حتى ذهب جنابه واثْنَيْنِ أو ثلاثـةً مـن أبنائـه إلى المسرح(١٨٢).

تمثيليات الهواة الأوروبيين

بصرف النظر عن المسرح الاحترافي، يبدو أنه كانت هناك أنشطة درامية للهواة وسط الجالية الأوروبية. في أبريل ١٨٧٣، كان هناك مشروع لتأسيس جمعية درامية بالإسكندرية، لتقديم أربعة وعشرين عرضًا سنويًّا في مسرح جديد بالإسكندرية- في قاعة ميدان البورصة، وكان هذا المسرح مستخدمًا في عام ١٨٧٢. يدفع الأعضاء خمسة فرنكات كاشتراك شهري بالإضافة إلى خمسة فرنكات مقابل الدخول[١٨٣]. قدمت مجموعة أخرى من الهواة أول عروضها في نفس المسرح في اليوم الثاني والعشرين من يوليو ١٨٧٤. وكان اسم هذه المجموعة "جمعية باولوفيرَّاري لهواة الدراما". حملت الجمعية اسم بارولوفيرَّاري (١٨٢٢- ١٨٨٩) الرائد المسرحي المعاصر حينها. عملت هذه الجمعية بنشاط عدة سنوات، وقدمت في فصل الشتاء عدة حفلات شهرية باللغة الإيطالية. قدم رئيس الجمعية لإسماعيل مشروعَ تأسيس "مسرح باولو فيرَّاري لمحبي التمثيل" بالإسكندرية، كذلك قدم مشروع تشكيل جمعية مسرحية تحت رعاية ولي العهد "الأمير توفيق"؛ وذلك لتأسيس مدرسة دائمة للموسيقى والمسرح بالمدينة. وعد الخديو بدعمه المشروع، إلا أن ذلك الوعد لم

يثمر شيئًا قط(١٨٤). في أغسطس من عام ١٨٧٤ تشكلت جمعيةٌ أخرى إيطالية من محبي التمثيل المسرحي وهي "جمعية الشباب مُحبِّي الدراما"، والتي خططت لتقديم مسرحيتين بالبورصة(١٨٥).

في يناير عام ١٨٧٦ كان هناك مشروعٌ لتشكيل رابطة مسرحية جديدة بالإسكندرية، هي "جمعية محبي الدراما المصرية"؛ لتقديم عروض بالإيطالية والفرنسية(١٨٦). في هذا العام قدمت جمعيتان مسرحيتان أخريان جديدتان كانتا نشيطتين- وهما "اتحاد جماعة محبي الدراما" وجمعية محبي الدراما المتحدة" مسرحياتٍ إيطاليةً(١٨٧). كانت هناك جمعية أخرى تحت الرئاسة الشرفية للقنصل الإيطالي، وكان لها صالونها الخاص الذي كانت تتم العروض فيه. وقد تشكلت هذه الجمعية في فبراير ١٨٧٧ باسم "جمعية محبي الدراما"(١٨٨)، وكان لها مقر خاص لاجتماعاتها، وعملت بانتظام حتى عام ١٨٧٩. بدأت "جمعية محبي الدراما المصرية" عروضها بالإيطالية في سبتمبر ١٨٧٧(١٨٩). تكونت أول جمعية مسرحية للهواة بالقاهرة "جمعية لاوْرورا لمحبي الدراما" في نوفمبر ١٨٧٨. تعهدت هذه الجمعية بأن تدفع لمالك مقهى "ألدورادو" مبلغ ستة آلاف فرنك مقابل التمتع باستخدام المكان، إلا أن النار أتت على "ألدورادو" في يناير ١٨٨٠(١٩٠).

كانت أول جمعية مسرحية إنجليزية هي "نادي الإسكندرية للهواة المسرحيين"، والذي بدأ عروضه بمسرحيات مؤداة بالإنجليزية في مايو ١٨٧٩[١٩١]. وبعد عام، في مايو ١٨٨٠، بدأت مجموعة أخرى من المسرحيين الهواة بالقاهرة، هي "جمعية ترامنتو لمحبي الدراما"[١٩٢]. كذلك قدمت جمعية مسرحية إيطالية أخرى "جمعية المستقبل لمحبي الدراما" عرضًا مسرحيًا في أبريل عام ١٨٨١[١٩٣].

بحلول عام ١٨٧٣ أصبح من عادة بعض الفنانين من الفرق الأوروبية نَقْلُ أعمالهم إلى بورسعيد عندما تنتهي المواسم في القاهرة والإسكندرية[١٩٤]. والقليل هو المعروف عن المسارح هناك، باستثناء ما هو معروف عن خطة في يناير ١٨٨٢ لبناء مسرح جديد على أرض تابعة لشركة قناة السويس "بوغاز السويس". كان عدد قليل من الأوروبيين يعيشون في بورسعيد وهذا العدد وصل إلى ثلاثة آلاف وستمائة واثنين وسبعين نسمةً من مجموع السكان الذي بلغ عشرة آلاف ومائتين وخمس وخمسين نسمةً عام ١٨٧٤، فكان منهم ألف وأربعمائة وأربعة وخمسون يونانيًّا، وسبعمائة وخمسة وعشرون فرنسيًّا، و ستمائة وخمسة عشر إيطاليًّا[١٩٥].

ظل مسرح "زيزينيا" نشيطًا في تقديم عروض المسرحيات الفرنسية والأوبرا الإيطالية في فصلي الشتاء والربيع خلال العقد الثامن. وفي الشتاء عندما لم تكن هناك فرقة منتظمة تظهر على المسرح، عَرَضَتْ مجموعاتٌ من الهواة فيه وفي "مسرح روسيني". بحلول عام ١٨٧٧ كان "زيزينيا" يُغْلَقُ

أوقاتًا متتابعة، حتى في فصل الـــشتاء. في أواخـــر العقـــد الثـــامن وبواكير العقد التاسع لم تكن هناك فرق مـــسرحية تـــستمر أوقاتًـــا طويلة، وكان الممثلون الذين ظهروا دن المستوى الفني(١٩٦).

قُدِّمَتْ أيضًا عروضُ الكوميـــديا والموســـيقى بواســـطة الفـــرق المسرحية والهواة على "مسرح ألفييري". كان مـــسرح "فيتتوريـــو ألفييري" بالإســـكندرية مـــسرحًا صـــغيرًا اســـتغلته مجموعـــات مسرحية إيطالية، وكان هذا المـــسرح في ذلـــك الوقـــت يقـــع في الطابق الأول من منزل بـــــ "شـــارع أناستاســـي"(١٩٧). في عـــام ١٨٧٥ كان "جراند كازينو" بميدان "محمـــد علـــي" بالإســـكندرية لا يـــزال يقـــدم مـــسرحيات مـــن نـــوع الأوبـــرا كوميـــك، ومسرحيات غنائية قصيرة مـــضحكة، وفودفيـــل. وبحلـــول عـــام ١٨٧٧ أصبح الكازينو مجـــرد مقهـــى غنـــاء، ومقهـــى وضـــيعة للرجـــال فقـــط(١٩٨). اســـتمرت الفـــرق الأوروبيـــة في تلقـــي الإعانات المالية من الحكومة. وأشيع عـــن فرقـــة فرنـــسية كانـــت تقدم مسرحيات مـــن نـــوع الأوبـــرا كوميـــك علـــى مـــسرح "زيزينيا" عام ١٨٧٤ أنها تلقـــت إعانـــة ماليـــة مقـــدارها خمـــس وعشرون ألف فرنك؛ كي تظهر بالقاهرة(١٩٩).

استمرت المواســـم المـــسرحية في الـــصيف بمـــسرح الحديقـــة "مسرح الأزبكية"، مع فرق إيطالية وفرنـــسية. وعنـــدما واجهـــت مصر أزمة مالية لم تكن هناك مواســـم شـــتوية في عـــامي (١٨٧٧– ١٨٧٨) و(١٨٧٨– ١٨٧٩) أو (١٨٧٩- ١٨٨٠) علـــى مسرحين من مسارح الحكومة: الكوميـــدي، والأوبـــرا. في شـــتاء (١٨٧٧– ١٨٧٨) تمت إصـــلاحات داخليـــة بـــالأوبرا. كـــان

الأمر بتشكيل فرقة عام ١٨٧٧ تمثل العروض الكوميدية الفرنسية والباليه متأخرًا جدًّا، ومن ثم كان من المستحيل تعيين فنانين مبرزين وعلى أعلى مستوى في أوروبا[٢٠٠]. عادة ما ذهب المشرف على المسارح الخديوية شخصيًا إلى أوروبا للتعاقد مع ممثلي الموسم التالي.

قُدِّمَتْ عروضٌ مسرحيةٌ للهواة على نحو مناسبي في ملتقى جديد، هو "نادي إنترناشيونال" بالرملة بالإسكندرية[٢٠١]. كان المسرح الأول الجديد والذي ظل عدة سنوات- وهو مسرح بوليتياما[٢٠٢]- قد افْتُتِحَ بمدينة الإسكندرية يوم ٢١ يونيو من عام ١٨٧٦. في مايو من عام ١٨٧٧ فَتَحَ مسرح جديد آخر بالإسكندرية هو "تياترو لابوللو" بمقهى باراديزو أبوابه، وفيه كانت تعرض دراما وأوبرا إيطالية خلال فصل الصيف[٢٠٣]. بحلول شهر نوفمبر ١٨٧٧ أصبح مسرح "فيتتوريو ألفييري" بالإسكندرية معروفًا باسم "تياترو جولدوني"[٢٠٤]. كان مسرح آخر- هو "تياترو روسيني"- يُطْلَقُ عليه من قبل "مسرح المنوعات"[٢٠٥]، وكان متخصصًا في عرض الأوبرا الإيطالية، وقد ظل هذا المسرحُ لبعض الوقت أنشطَ مسرحٍ بالإسكندرية. كان مسرح جديد في الهواء الطلق- مسرح ألدورادو الذي أسسه "نانو" في "شارع ألدورادو"- قد افْتُتِحَ في الميناء في أكتوبر ١٨٧٨، وكان المقهى القديم الحامل هذا الاسمَ قد دمرته النار[٢٠٦]. من عام ١٨٧٩ كانت هناك قاعة جديدة منتظمة للعروض المسرحية والرقص.. إلخ- تلك كانت "صالة ستُوراري" بشارع "كولم"

بالإسكندرية، وهي الصالة التي عرفت من قبل بـ"فيلودرامتيكا"[٢٠٧]. وآخر مسرح تم بناؤه في هذه الفترة كان مسرح "بوليتياما" بالإسكندرية، والذي بُنِيَ في أبريل عام ١٨٨١ بشارع "العطارين" خلف مكتب البريد النمساوي وكان هذا المسرح قد بُنِيَ على طراز مسارح "بوليتياما" باريس وفلورنسا ومدريد. وكان يستوعب ألفي متفرج، وكان من الممكن استخدامه كسيرك تُعْرَضُ فيه ألعاب الفروسية، أو كمسرح للأوبرا والكوميديا[٢٠٨]. افْتُتِحَ مسرحٌ جديدٌ بالأزبكية بالقاهرة هو "مسرح إسماعيل" بمبنى "نانا" يومَ ٢٥ أكتوبر ١٨٧٧ بدون أية إعانة مالية من الحكومة. بعث "كليمنتي بوراتّي" و"فيليبو چانيمونا" مؤسسا ومديرا "مسرح إسماعيل" دعوة إلى الخديوي يوم الخميس الموافق ٢٥ أكتوبر لحضور حفل الافتتاح. بدأ الحفل بترنيمة الانتصار ليعقوب صنوع "موليير المصري" ـوهو الصحافي العربي ومؤسس المسرح العربي-؛ تخليدًا لذكرى إبراهيم باشا والد الخديو، وتبع ذلك أوبرا لـ"فيردي". كان عمر هذا المسرح قصيرًا جدًّا، ففي حوالي يوم ٩ ديسمبر بُدِيء في هدمه[٢٠٩].

كان هناك مقهى للغناء والحفلات الموسيقية بـ"أوتيل دي أورينت" و"كافيه إيجبسيا" المقابل لأوتيل "شبرد" وبحلول عام ١٨٨٠ كانت مقاهي الهواء الطلق بالأزبكية قد حلّتْ محلّها مقاهٍ عربيةٌ[٢١٠].

كانت لا تزال هناك إعلانات متفرقة عن المسرحيات المدرسية في الصحافة، وربما ظهرت هذه الإعلانات أقل

انتظامًا حيث إنها أصبحت من الأحداث العادية. قام تلاميذ "معهد كيريوني" بالإسكندرية بتمثيل مسرحيات بالفرنسية والإنجليزية في شهر أغسطس عام ١٨٧٨(٢١١). في نفس الشهر عُرِضَتْ مسرحية كوميدية في حفل تسليم الجوائز بالمؤسسة الفرنسية للبنات الخاصة بمدام "شوفي" Chauvin. بعد عامين قدمت هذه المدرسة مسرحيةً كوميديةً فرنسية بهذه المناسبة نفسها يوم ٢٧ أغسطس عام ١٨٨٠(٢١٢). بدأ طلاب "كلية القديسة كاترين" Collège Sainte-Catherine بالإسكندرية في عقد جلسات أدبية منتظمة في عام ١٨٧٩ يوم الأحد الأول من كل شهر، حيث عرضت مسرحيات بالإيطالية والفرنسية، وفي حفل تسليم الجوائز يوم الثالث من أغسطس ١٨٨٠ تم تقديم مسرحية غنائية قصيرة.

في يوم ١٣ فبراير عام ١٨٨١ قدم التلاميذ أمسية مسلية؛ تكريمًا لراعي الأرض المقدسة. وكانت من مواد البرنامج مسرحيتان هزليتان فيهما تهريج كثير، إحداهما بالإيطالية، والأخرى بالعربية بعنوان "أبو نواس"(٢١٣) وهي عن الشاعر والماجن العباسي المشهور. في "المدرسة المسيحية الداخلية" بالرملة بالإسكندرية عُرِضَتْ مسرحية في حفل توزيع الجوائز يوم ٣ أغسطس من عام ١٨٧٩ أمام أثرياء المدينة، وفي يوليو من العام التالي قُدِّمَ عرضٌ آخرُ. وفي الثالث من أغسطس عام

١٨٨١ قدمت هذه المدرسة- والتي عرفت بمدرسة الفرير- مسرحية فرنسية في حفل توزيع الجوائز[٢١٤].

كتبت الصحافة العربية تقريرًا عن بعض هذه الحفلات التي عقدها مدارس الإرساليات التبشيرية والجاليات الأجنبية، وكان هناك عدد من الأطفال العرب في المدارس من المسيحيين والمسلمين كليْهما. كان كل الصحافيين في الجرائد والمجلات العربية في ذلك الوقت من المسيحيين السوريين، وكان عديد من أطفالهم يقصدون هذه المدارس. حملت جريدة "الكوكب المصري" بالقاهرة تقريرًا عن عرض لمسرحيات فرنسية وإيطالية بمدرسة" تيرّا سانتا" (الأرض المقدسة) Terra Santa بالإسماعيلية يومَ ١٣ أغسطس ١٨٧٩[٢١٥]. خططت بنات مدرسة "إيكول ليبر جراتوت" (المدارس الحرة المجانية) Ecole Libres Gratuites لتمثيل مسرحية كوميدية في عيدهن يوم ٢٩ ديسمبر بالإسكندرية[٢١٦]. قدم تلاميذ مدرسة "لازاريست كوليدج" (كلية أتباع أليعازر) Lazarist college بالإسكندرية عرضًا دراميًّا في حفل توزيع الجوائز يوم ٣١ يوليو من عام ١٨٨٠. في ١١ مايو من عام ١٨٨١ قدم التلاميذ عرضًا كوميديًّا وأوبرا كوميك، وفعلوا مثلما فعل تلاميذ مدرسة "سانت كاترين"، حيث شكلوا رابطة أدبية ذات اجتماعات شهرية للآباء والتلاميذ، وفي حفل توزيع الجوائز في يوليو من عام ١٨٨١ قُدِّمَتْ

مسرحيةٌ غنائية صغيرة[217]. مُثِّلَتْ بمدرسة "الفرير" بالقاهرة مسرحيةٌ في حفل توزيع الجوائز يوم ١٠ أغسطس ١٨٨٠[218]. أيضًا عُرِضَتْ مسرحياتٌ بـ"مدرسة البنات العازريَّة"، وفي حفل توزيع الجوائز بمدرسة دار الأيتام بالإسكندرية في أغسطس ١٨٨١[219]. وفي "المدرسة التُّوَيْنِيَّة" في المنشية بالإسكندرية تَمَّ تمثيل مسرحيات ومحاورات بعد امتحانات المدرسة يوم ٤ سبتمبر ١٨٨١[220]. وفي كفر الزيات بالدلتا عُرِضَتْ مسرحيةٌ إيطالية ومحاورات أدبية وفصول مضحكة باللغة الفرنسية في عام ١٨٨١ في حفل تسليم الجوائز بمدرسة الراهبات الفرنسيسكان للبنات[221].

وعلى الرغم من كل هذه المسرحيات المدرسية، فإن المسرح لم يكن منظورًا إليه نظرة محمودة من جانب كل الأوروبيين. رأت "ماري واتلي"- مبشرة إنجليزية- أن التأثيرات الأجنبية على مصر كانت سلبية: "أنا أسفة أن أقول للأغلبية الكثيرة إنه ليس هناك من شك في أنهم - الأجانبَ- فعلوا أشياء تضر مصر أكثر مما قد تنفعها. لقد ضربوا مثلاً سيئًا جدًّا لأهالي البلد، من شربهم الخمرَ، وكل أنواع السلوك الرديء[222].

وكان من بين التأثيرات الضارة الواردة في تقرير ماري "المسارح".. التي أضرت كثيرًا. في موسمي شتاء (١٨٨٠- ١٨٨١) و(١٨٨١- ١٨٨٢) أعطت الحكومة لـ "السيد لاروس" حق تشغيل الأوبرا مع إعانة مالية تسعة آلاف جنيه

مصري؛ لتقديم برنامج فيه كوميديا وفودفيل ومسرحيات غنائية قصيرة ورقص باليه كوميدي. ونادرًا ما اسْتُغلتْ الأوبرا ومسرح الكوميدي ثلاث مواسم منذ موسم (١٨٧٦-١٨٧٧)، باستثناء العروض الخيرية وعروض الهواة. خَلَفَ الرسامُ "ليوبولدو لاروس" "درانيت" عام ١٨٧٩، وكان "لاروس" أمين مهمات المسرح في زمن "عايدة"[٢٢٣] ثم كان بعد ذلك مديرًا لـ "مسرح الكوميدي". وكان درانيت قد لحق بالخديو إسماعيل في المنفى عام ١٨٧٩[٢٢٤]. ووفقًا لما يقوله "لين- پول" فقد كان إحياء هذه المسارح أقل نجاحًا، ويصف "پول" عام ١٨٨١ القاهرة أنها مدينة لها دار للأوبرا وليس فيها أحد يغني وليس هناك مسرحٌ يمثل فيه أحدٌ. وينتقد بشدة الطريقة الطائشة لمحاولات ملء المسارح التي لم يُرِدْ أحدٌ حضورَها[٢٢٥].

مع أفول النشاط المسرحي بالمسارح الخديوية، كان للصحافة العربية المستقلة- التي بدأت تزدهر في مصر منذ عام ١٨٧٦- فرصةٌ ضئيلة لكتابة التقارير عن الدراما الأوروبية، لقد طبعتْ أخبارًا عن حفلات الرقص الخيرية وعن عروض الباليه والعروض المسرحية النادرة في الأوبرا، ومسرح الكوميدي، ومسرح الخديوي ي، ومسرح زيزينيا، وقد عُرِضَت المسرحياتُ بواسطة جاليات أجنبية كالجالية الفرنسية والجالية الإيطالية والجالية المجرية والجالية المالطية، والجالية اليونانية والجالية اليهودية؛ بغرض جمع المال لفقراء الجاليات أو

للمدارس والمستشفيات. أمل المحررون أن يشجعوا قراءهم أن يقصدوا هذه الأحداث ويساهموا فيها(٢٢٦).

بعد إشارات موجزة في الصحافة تُنوِّهُ بوصول فرق أوروبية جديدة إلى زيزينيا أو الأوبرا(٢٢٧)، أحسَّتْ جريدة "الوقت" السكندرية في ديسمبر ١٨٨٠ بالحاجة إلى تحديد المصطلحات التي تستخدم في مختلف أنواع المسرحيات (الروايات) "مثل الأوبرا التي كلها أغاني، والأوبريت التي تتضمن جزءًا كلاميًّا وجزءًا غنائيًّا، والكوميديا التي لا توجد بها أغان لكنها تجمع بين الجد والفكاهة، والتراجيديا التي يوجد بها جريمة قتل". ومن بين هذه الأجناس فَضَّلَ الكاتبُ الكوميديا؛ بسبب "موضوعها الممتاز وما تتضمنه من الفائدة الأخلاقية للناس". ثم مَضَتِ الجريدةُ في تقديم وصف تفصيلي عن مسرحية كوميدية هي "أبناء كورالي" لـ"أ. ديلبيت"(٢٢٨). في عام ١٨٨١ كتبت "الأهرام" السكندرية مقالاً عن الفنان التراجيدي الإيطالي الكبير "إرنستو روسِّي" (١٨٢٧–١٨٩٦) قبل عرضه التمثيليِّ بالإسكندرية، طالبة من العرب تقديمَ الدعم للعرض؛ لأنه سوف يثبت أنه غني بالمعلومات، وخاصة لأن اللغة الإيطالية كانت لغة عامة الناس (أعني أغلب الأجانب)(٢٢٩).

وكتبت "الأهرام" تقريرًا عن أنشطة الفرق الأوروبية بمسرح "روسِّيني" في صيف ١٨٨١، وبمسرح "زيزينيا" في فصل الخريف(٢٣٠). وفي وقت لاحق من هذه السنة قدمت الصحيفةُ وصفًا مطولاً لقصتي أوبرا "فاوست"، والمسرحية

الغنائية الكوميدية "مارتا" لـ"إيمي ميلان"[٢٣١]. أخبر مراسلُ صحيفة "المحروسة" السكندرية بالقاهرة القراءَ أنه قصد إلى كتابة تقرير عن عروض الفرق المسرحية الأجنبية بالأوبرا، ولكنه قال: "إن مدير الفرقة لم يجد مقعدًا لمراسل جريدة عربية، وفي هذا احتقار لأهميتنا وازدراء لما نكتب". وعلى أية حال فقد قرر أن يتوجه إلى هناك على نفقته الخاصة[٢٣٢]. وبصرف النظر عن تشجيع الاهتمام للجمهور المتكلم العربيةَ في المسارح، فإن جريدتي "الأهرام" و"المحروسة" قد كتبتا تقارير عن العروض كجزء من تسجيل أنشطة البلاط، حيث كان الخديو وحاشيته والوزراء غالبًا ما يقصدون المسارح. دائمًا ما كانت أنباء المسرح تُطْبَعُ كأنباء جديدة. لم يكن في الصحافة العربية شيءٌ كصفحة أدبية منتظمة أو حتى عمود مُخَصَّص للمسرح، كما كان موجودًا في الصحافة الأوروبية المحلية.

كان هناك عدد من الجرائد المسرحية المكتوبة باللغات الأوروبية. ظهرت الجريدة الإيطالية الفنيَّة الأدبية والمسرحية "لا كيتارًا"(القيثارة) La Chitarra التي ظهر منها عددان أو ثلاثة أعداد فقط[٢٣٣]. ظهرت جريدة "إل فولميناتوري" (الشاجب العنيف) Il Fulminatore في أكتوبر ١٨٧٧ بالإسكندرية، وهي جريدة إيطالية.. انتقادية.. فكاهية.. مسرحية، وقد اختفت بعد ثلاثة أو أربعة أعداد فحسب[٢٣٤]. ظهرت جريدةٌ أخرى أسبوعية.. فكاهية.. مسرحية في الإسكندرية أيضًا في فبراير ١٨٨٠، هي جريدة "لا لوتشي

إليِّتريتكــا"[٢٣٥] (الــضوء الكهربــائي) La Luc Elettrica.
في أكتوبر ١٨٨١ ظهرت بالقــاهرة جريــدة فرنــسية انتقاديــة.. مــسرحية.. أســبوعية هــي جريــدة "لــو دارابــوك" Le Darabouk. ظهرت هذه الجريــدة فحــسب أثنــاء موســم الأوبرا، ونــشرت في صــفحتها الأولى صــورًا للفنــانين بــدار الأوبرا، وهي فكرة جديدة مبتكــرة أكــدت نجاحهــا. أعاقــت الأحداث السياسية المضطربة لعام ١٨٨٢ حيــاة هــذه الجريــدة، ولكنها ظهرت مــرة أخــرى في ديــسمبر ١٨٨٢[٢٣٦]. ظهــرت جريدتان أخريان انتقاديتان.. فكاهيتــان.. مــسرحيتان في هــذه الفترة، هما: جريــدة "لا رونــدينيلاّ" (الخُطّــاف الــصغير) La Rondinella وكانــت تــصدر بالإســكندرية بــاللغتين الفرنسية والإيطاليــة، وجريــدة "لا ســينتنيلاّ" (الحــارس) La Sentinèlla التي صدرت فقط أثناء موسم الشتاء[٢٣٧].

كانت كل هذه الجرائد تقريبًــا ذات طبيعــة وقتيــة، فكانــت تظهر فحسب أثناء موسم الشتاء المــسرحي، وفي بعــض الأحيــان كانت تدوم أسابيعَ قليلــةً فقــط. أشــارت الجريــدة الإيطاليــة الــسكندرية المــشهورة "لافينانتــسا"(الماليــة) La Finanza إلى أن الظهور الموسمي لهذه الجرائد كــان ظــاهرة تتكــرر علــى نحو دائم عامًا بعد عام في نفس الوقــت هــذا الوقــت بالقــاهرة وقالت الجريدة "لكن الجزء الأعظــم مــن هــذه الجرائــد يأفــل غالبًا في منتصف الطريق"[٢٣٨]. لم يؤد ظهور كــل هــذه الجرائــد المسرحية إلى نشر جريدة عربية مسرحية، وكــان العــدد القليــل

من عـــروض المـــسرحيات العربيـــة- باســـتثناء وقـــت "جيمـــز سَنْوا"يعقوب صنوع- ضمنت له ظهور بجلـــة بالكـــاد. و لم تقـــد أية جريدة إلى ظهور أي شكل من النقـــد الـــدرامي في الـــصحافة العربية. وبينما كانـــت الـــصحافة الأوروبيـــة المحليـــة ســـخية في تعليقاهاعلى المسرح الأوروبي المحلـــي، كانـــت الـــصحافة العربيـــة نادرًا ما تتجـــاوز عبـــارة المـــدح الرقيقـــة للمـــسرح الأوروبي أو العربي. وبالفعل كان كثير من الأخبار في الـــصحافة العربيـــة عـــن المسرح أقل بكثير مـــن عبـــارتين. وإذا تعاظمـــت بلاغتـــها عـــن العمل، فإلها كانت عادة ما تقـــدم قـــصة القطعـــة المـــسرحية، ولا تعلق أبدًا على العمل أوالتمثيل والإخراج.

علم الدين لـ "علي باشا مبارك"

لم يكن الصحافيون فحسب، بل كان آخرون أيضًا قد أَوْلَوا اهتمامهم بالمسرح في كتاباتهم. كان منهم "علي باشا مبارك" (١٨٢٤- ١٨٩٣) وزيرُ الأشغال العمومية في روايته التعليمية الكبيرة "علم الدين". كان "مبارك" مُصْلِحًا متحمسًا، وكان حريصًا على نقل المعرفة الأوروبية إلى الشعب المصريّ. تلقى "مبارك" تعليمًا حديثًا، ودروسًا في مدارس باريس العسكرية، ثم عمل بعد ذلك في نظارة المعارف لعدة سنوات. في "علم الدين" توجه مبارك إلى تلاميذ المدارس الحديثة، يعرض تقدُّم الحضارة الغربية عبر عدد من المسامرات حول موضوعات مختلفة تتصل كلها برباط قصصي مفكَّك. إن "علم الدين" المكتوبة في العقد السابع هي قصة مستشرق إنجليزي يصطحب معه إلى أوروبا شيخًا أزهريًّا كان قد ساعده في القاهرة، وهو "علم الدين" وابنه "برهان الدين". يعمل الإنجليزي كمرشد لهما، ويخبرهما عن مختلف الأشياء التي يقابلانها هناك.

في الجزء الثاني من كتابه، والذي نُشِرَ في نهاية فترة هذه الدراسة بالإسكندرية في يونيو ١٨٨٢م (١٢٩٩هـ) وطُبِعَ بجريدة "المحروسة"، هناك فصل (المسامرة السابعة والثلاثين) عن المسارح (التياترات). وفي هذه المسامرة يُعْطي "مبارك"

التوصيف الأكثر تفصيلاً للمسرح باللغة العربية حتى ذلك التاريخ، ومهما كان بعد المسافة بين المرء والمسرح، فإن هذا الوصف يستطيع أن يجعله يتصوره. دعا الإنجليزيُّ الشيخَ "علم الدين" وابنَه إلى المسرح "التياتر". يطلب الشيخ من الإنجليزي أن يصف له المسرح. يقول الإنجليزي إن المسرح يلتقي فيه الناس، فيشاهدون أنواعًا مختلفة من المسرحيات (الألعاب) التي اختيرت من أعمال أشهر المفكرين والشعراء والبلغاء. وفي بعض الأحيان يُصَوِّرُ المسرح الحرب والمنازلات، وفي بعض الأحيان يعرض وقائع الحب والانفصال والعوزة التي تُلِمُّ بالناس، من الأمراء والملوك والمحبين والفقراء، أو غيرهم. تمثل المسرحيات أحداثًا في الكتب الدينية، كيوم القيامة أو وصف الطوفان، وأحيانًا تهتم المسرحيات بالإنسان وصفاته الشخصية، كالشرف، والشح، والرفق، والحقد، والكبرياء.. إلخ. ويمكن أن تُمَثَّلَ كل هذه الأحداث بطريقة جادة، ثم بطريقة مضحكة، أو تستبقي نفس المزاج. وأحيانًا تستخدم المسرحيات اللغة العادية، بينما تستخدم في أحيان أخرى النثرَ مع الشعر أو الشعر فقط. وقد يغني الممثلون مُصَاحَبِين بآلات موسيقية أو قد تتضمن المسرحيات الخطابة والحوار فقط. وقد تمثل خشبة المسرح (الملعب) الفصول الأربعة، محاكيةً مكانَ الحدث. فإذا مُثِّلَ مشهدٌ فيه أنهار، وأشجار، وبيوت، وجسور، فإن المكان يُصَوَّرُ (على خشبة المسرح) بهذا الشكل،

مثلما لو كان مشهد في الصحراء، فإنه يعرض على الخشبة الجبال والصخور والطيور والحيوانات المتوحشة، أو البحر والأمواج والسفن. ويَتَزَيَّا الممثلون (اللاعبون) بالملابس المناسبة، ويأخذون على عاتقهم الظهور والتصرف بطريقة مناسبة وأدوارَهم. توصف الحروب بدقة، فتدور رحاها في المعركة، وتكون الحرب بالسيوف والرايات المنصوبة والحواجز التي يتم العبور عليها. كل هذا من شأنه أن يجعل النظارة يتخيلون- بمشاهدة كل ذلك- أنهم يشاهدون الحقيقة.

وتستمر العروض- كما يقول الإنجليزي- حتى منتصف الليل. غالبًا ما تتكون المسرحية من عدة فصول مع برهة قليلة للاستراحة، ويُشَارُ إلى ذلك عند إسدال الستار. وفي المسرح غرفٌ للاستراحة، وفيها يستطيع المرء أن يشرب القهوة أو أن يدخن، على حين ينصرف النظارة (المتفرجون) إلى الشرب أو إلى الحديث، ويذهب آخرون إلى خارج المسرح. وأثناء البرهة تُجَهَّزُ الخشبةُ لفصل جديد أو مسرحية جديدة. وبعد الفاصل يدق الجرس ليَدْعُوَ الناسَ للعودة إلى مقاعدهم (محلاتهم)، ويُرْفَعُ الستار(٢٣٩).

ثم يمضي "مبارك" بعد ذلك لوصف تاريخ المسرح. كان المسرح عند القدماء- كما يقول- ينعقد في مكان فسيح، ويُحَاطُ بأعمدة ودرابزينات مغطاة بأقمشة مُضَادَّة لتَقَلُّبَات الْجَوِّ. وقد اتسع هذا المسرح لعشرين ألف شخص جالسين على درجات سُلَّمِيَّة، وكل درجة أعلى من التي تليها وهناك

مُنْفَصَلٌ؛ لتيسير المرور. كان المسرح منقسمًا إلى جزئين: جزء طويل حيث تجلس فيه الأوركسترا، وآخر مستدير للتمثيل، ويتضمن أماكن الممثلين حيث يغيرون ملابسهم ويستعدون للتمثيل. الآن المسارح مبانٍ مشهورة، مؤسسة بنفقات ضخمة، قال "مبارك": تم إنفاق مائتي ألف كيس من النقود على أوبرا باريس. كان التمثيل عند القدماء يتم بالنهار، أما الليلُ فكان- كما يقول مبارك- مخصصًا كي يستريح الناس بعد العمل، فالمرء يجب أن يسترخيَ بعد جهد العمل. لم تكن المسارح مشهورة في أوروبا حتى بداية القرن السادس عشر. وقد أتاحت المسارح لعديد من العلماء والشعراء أن يكسبوا رزقهم. فقد يكون في المسرح مائتان وخمسون موظفًا، من الرجال والنساء كليهما. وإذا احتاج المسرح مساندة، فإن الحكومة الغربية قد تساعده بمبالغ مالية تصل إلى أكثر من آلاف الأكياس من النقود سنويًّا. قال مبارك إنه كان في أوروبا كثيرٌ من المسارح في المدن الكبيرة والصغيرة، بل وفي القرى، وفي الخيام أو في أماكنَ مغطاة بالأخشاب. وكان من الممكن لأي شخص أن يدخلها: الغني أو الفقير، العظيم أو الوضيع. كانت التذكرة حسب "الدرجة"، فكانت المقاعد الأرضية أغلى من التي تعلوها. كانت المقصورات الخاصة (الحجرات المخصوصة) أكثر في سعرها من المقاعد (الدكة)، وتتراوح الأسعار ما بين نصف الفرنك والعشرين فرنك(٢٤٠).

وكان من الممكن أن يخدم المسرح الدين، فقد يصف النعيم والجحيم.. إلخ. قال الشيخ إن هذا ليس ضروريًّا للمسلمين؛

لأن المرء لا يستطيع تقليد هذه المشاهد. ويُعَنِّفُ المسرحُ الْمُوسرَ- كما يقول الإنجليزي- والطغاة المتمردين، إنه يخمد التشوق إلى الشر، ويستثير المرء إلى الأعمال الجيدة والخيرة. إنه يوسع العقل والفهم: هو أفضل حافز للخير والفضيلة والصراحة والنجاح. وهو يشجع الناس على أن يكفوا عن الأعمال التي تستحق اللوم".

أنشأ الإنجليزي حديثًا مسهبًا عن فوائد المسرح التي ملأتْ صفحات عدة من الكتاب؛ كي يقنع الشيخ. وَصَفَ المسرح كمدرسة للكشف عن الأحداث الخفية السرية. إن المبادئ الأخلاقية لمعظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح تتحسن- كما قال- رغم أن البعض يبقى على عاداته القديمة، إلا أنها تتحسن مع مرور الوقت. كان المسرح مؤثرًا خصوصًا في الشباب والنساء. إنه يصف الحظ والقدر، ويُهَيِّيءُ الإنسان لمجابهتهما. لقد كان المسرح هو القناة التي تدفقت عبرها مياه المعرفة والعلم من الأعلى إلى الأسفل، ومن المتعلمين والقادة إلى الجُهَّالِ والعوام(٢٤١).

عندما سأل الإنجليزي ابن الشيخ أيهما أكثر إرضاءً: المسرح الأوروبي أم أولاد رابية (كوميديا دي لارتا العربية)، أشار "برهان الدين" إلى الاختلاف الواسع بينهما(٢٤٢). قال الإنجليزي إن أولا رابية كانوا قومًا مجردين من الأخلاق القويمة والمعرفة والنضج؛ لأنهم اجتذبوا السفلة والعوام من الناس،

وهؤلاء ضعاف العقل، بينما كانت طائفةُ التياترو الغربي من المتعلمين والمثقفين ثقافة مُرْضِيَة، ومِمَّنِ اكتسبوا عديدًا من فنون المسرح وآدابه.

كانت كل الأعمال المسرحية مكتوبة في كلمات عذبة وتعبيرات لطينة مرضية. وفي النهاية ذكر الشيخ أن المسرح يُقَوِّمُ الأخلاق وأنه من بين أغراض التربية العامة[٢٤٣].

كان كثير من العروض المسرحية أوالأوبرالية يُقَدَّمُ بالإيطالية أو الفرنسية. ويبدو أنه كانت هناك مسارح وجمعيات للهواة تقدم الدراما أو الأوبرا الإيطالية، وكانت أكثر من الفرنسية. وكانت الجالية الإيطالية أكثر قليلاً من الجالية الفرنسية، وكانت اللغة الإيطالية هي اللغة المشتركة بين بعض الجاليات الأخرى، وبحلول عام ١٨٨١ كان عدد السكان الأجانب تقريبًا على النحو التالي: سبعة وثلاثين ألفًا وثلاثمائة وواحد (٣٧٣٠١) يوناني، و ثمانية عشر ألفًا وستمائة وخمسة وستين (١٨٦٦٥) إيطاليًّا، وخمسة عشر ألفًا وسبعمائة وستة عشر (١٥٧١٦) فرنسيًّا، وثمانية آلاف واثنين وعشرين (٨٠٢٢) نمساويًّا مجريًّا، وستة آلاف ومائة وثمانية عشر (٦١١٨) بريطانيًّا. وكان من بين أكثر الكُتَّاب المسرحيين شهرةً: "كارلو جولدوني"، و"باولو فيرَّاري"، و"ليوبولدو مارينكو"، و"فيتُّوريو ساردو"، و"لودوفيكو موراتُوري"، و"ألكسندر دوماس"، وكانت أعمال الكُتَّاب المسرحيين الفرنسيين تُقَدَّمُ في لغتها الأصلية- الفرنسيةَ- أو في الترجمة الإيطالية.

كانت دار الأوبرا بمواسم الأوبرا الإيطالية فيها قد وَضَعَت اللغةَ الإيطاليةَ كفئًا للغة الفرنسية- وهي اللغة التي استخدمت بادئ بدء على "مسرح الكوميدي"_ إلا أن الإيطالية تراجعت أمام الفرنسية في كل مكان من مصر، وتنافست اللغتان لبعض الوقت على الأسبقية في كون إحداهما اللغة المشتركة بين الجاليات الأجنبية، وفي مصالح الحكومة. وبحلول العقد السابع حلّت الفرنسيةُ محلَّ الإيطالية بوصفها لغة العلاقات القنصلية والتجارية، وكان المشروع الفرنسي في جملته مسؤولاً عن إنشاء قناة بحرية عبر السويس(٢٤٤). كانت الفرنسيةُ اللغةَ الأجنبيةَ الأولى في المدارس- الحكوميةَ والخاصةَ- وحتى المدارس الإيطالية واليونانية أوْلَت الفرنسية أسبقيةً. لابد وأن نتذكر أيضًا أن عديدًا من اليونانيين، والسوريين، والمالطيين، والأرمن، وغيرهم، كانوا مُلِمِّينَ بالفرنسية والإيطالية، عبر تعليمهم في المدارس المحلية، حيث كانت هاتان اللغتان وسيطتي التعليم، وربما تكلم بعضٌ من هؤلاء الناس واحدة من كلتا اللغتين كما يتكلمون لغتهم الأم. ومهما كان يحدث في المجتمع عامة، كانت اللغة الإيطالية لا تزال تحتفظ بمكانتها الكبيرة في المسرح.

الإعانات المالية الخديوية

كان الخديو ينفق مبالغ مالية طائلة؛ لإعانة المسرح الأوروبي بمصر خلال العقد الثامن. يعرض الجدول التالي إيرادات ومصروفات مسرحين من المسارح الخديوية، هما مسرح "الكوميدي"، و"الأوبرا"، منذ عام ١٨٦٩ حتى عام ١٨٧٧، والإيرادات والمصروفات مقربة إلى أقرب عدد صحيح[٢٤٥]:

الموسم	الأوبرا Opera			الكوميدي Comedie		
	الإيرادات	المصروفات	مقدار العجز	الإيرادات	المصروفات	مقدار العجز
١٨٧٠/١٨٦٩	٢٣٠١٩٦	–	–	١١٢٥٨٢	٥٤٠٤٠٥	٤٢٧٨٢٣
١٨٧١/١٨٧٠	٢٨٣٥٥٨	١٥٢٣٠٧١	١٢٣٩٥١٣	١٠٥٣٣٤	٥٤٢٢٥٤	٤٣٦٩٢٠
١٨٧٢/١٨٧١	٣١٨٢٤١	١٦٤٥١١٠	١٣٢٦٨٦٩	–	–	–
١٨٧٣/١٨٧٢	٢٨٢٠٦٣	١٣٠٩٥٤٨	١٠٢٧٤٨٥	١١٣٤٢٩	٢٩١٤٧٢	١٧٨٠٤٣
١٨٧٤/١٨٧٣	٢٦٢٩٢٧	١٥٣٩٢٢٤*	١٢٣٩٢٢٤*	٩٧٩٦٠	٣٧٣٨٧٢*	٢٧٣٨٧٢*
١٨٧٥/١٨٧٤	٢٨٧٢٨٣	١١٠٨٣٨٠*	٨٤٨٣٨٠*	٨٦٧٤٦	٢٤٣٠٧٦*	١٦١٦٢٠*
١٨٧٦/١٨٧٥	٢١٧٠٩٧	–	–	٩٧٠٨٤	–	–
١٨٧٧/١٨٧٦	١٧٤٥١٤	–	–	٥٢٧٧٢	–	–

بالفرنك *بالتقريب

تُقَدِّمُ هذه الأرقامُ فكرةً عن الإعانات المالية التي حافظت على المسارح مفتوحةً، والتي كانت مدفوعة من جيب الخديو الخاص فضلاً عن الميزانية الحكومية. كانت هناك إشاعة عام ١٨٧١ أن الخديو قد أنفق أكثر من أربعمائة آلاف جنيه صافية من جيبه الخاص؛ لإنشاء مسارحَ بالقاهرة. بلغت تكاليف إنشاء الأوبرا حوالي ثلاثة ملايين فرنك[٢٤٦]، وليس من المعلوم ما قد أنفقه الخديو على إنشاء مسرح "الكوميدي" و"السيرك"، والـ"هيبودروم"، و"مسرح الأزبكية"، وكل ما يبدو أنه قد بُنِيَ على نفقته. كذلك أفادت الأوبرا مباشرة من المساعدة المجانية من عدد من زوائد مقررات الحكومة. كانت فرقة الخديو العسكرية دائمًا ما تتوجه إلى المسارح، وفي أوبرا "عايدة" وقِطَعٍ مسرحية أخرى كانت مجموعة عسكرية من الجيش المصري تظهر على خشبة المسرح[٢٤٧]. بصرف النظر عن الإعانات المالية المُقَدَّمَة للأوبرا والكوميدي، فإن مساعدات ماليةً أخرى قد قُدِّمَتْ من الخديو لمسارحَ أخرى، مثل "السيرك". كذلك أعان الخديو افتتاح "عايدة" بباريس.

وسواء ظلت هذه الأرقام تحت كبح شديد حتى نهاية عصر إسماعيل، فإن الموقفَ الماليَّ أصبح حادًّا وغير معروف. إن الاقتراض الهائل الذي دُفِعَ ثمنًا لمشروعات إسماعيل المتنوعة؛ من أجل فَرْنَجَة مِصْرَ والسعي وراء إمبراطورية إفريقية، هذا الاقتراض جلب لمصر إفلاسًا ماليًّا.

منذ عام ١٨٧٥ حتى عام ١٨٧٩ كانت هناك أزمة مالية، وتم فرض لجنة مراقبة أوروبية على ماليات مصر. لم يتضح أن

مسرح "الكوميـــدي" كـــان لـــه موســـم كامـــل بعـــد موســـم (١٨٧٦- ١٨٧٧)، واستخدمت "الأوبرا" قلـــيلاً لثلاثـــة مواســـم من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٠؛ وربمـــا كـــان ذلـــك بـــسبب المقتضيات المالية. في لائحة الميزانيـــة لعـــام ١٨٨٠ كـــان هنـــاك فحسب مبلغُ سبعمائة وخمسة وثلاثـــين (٧٣٥) جنيهًـــا مـــصريًّا مخصـــصة للإنفـــاق علـــى المـــسارح، كمـــا ورد في بنـــد وزارة الأشـــغال العموميـــة. وفي عـــامي ١٨٨١ و١٨٨٢ كـــان المبلـــغ المخصص أربعمائة جنيه مـــصري. وعلـــى نحـــو جلـــيٍّ كانـــت المسارح لا تزال تحصل على دعم الخـــديو مباشـــرة عنـــدما بـــدا احتمالاً بعيدًا أن الأنشطة المسرحية أصبحت علـــى نحـــو مفـــاجئ قادرة على الإيفاء بالماليـــة. في موســـم ١٨٨٠- ١٨٨١ قـــدمت وزارة الأشغال العمومية إعانة ماليـــة تقـــدر بتـــسعة آلاف جنيـــه مصري لموسم الشتاء بالأوبرا وساهمت تبرعـــات تـــذاكر المـــسرح بستة آلاف جنيه مصري أخرى(٢٤٨).

وبصرف النظر عن الإعانات المباشرة، فـــإن أمـــوالاً طائلـــة تم تبذيرها على الفنانين من قِبَـــلِ جمهـــور قَـــدَّرهُم حـــق قـــدرهم. وتعليقًا على تقارير الصحف فـــإن البلجيكيـــة الرائـــدة صـــاحبة الصوت النديّ "ماري ساس" قد استلمت أربعـــين ألـــف فرنـــك من حفلة ليلة خيريـــة بالقـــاهرة، قـــال بيـــان في عـــام ١٨٧٢: "وصلت الإيـــرادات إلى نحـــو ســـتة آلاف فرنـــك، ولم يتجـــاوز حفل م.نودين الخيري هذا الرقم رغم أنه كـــان في العـــام الماضـــي

أكثر إيرادات. كان "إيميليو نودين" (١٨٢٣- ١٨٩٠) مغنيًا بصوت الصادح.

في عام ١٨٧٤ جلبت الليلة الخيرية لمغنية الأوبرا البوهيمية "تريزا شتولز" (١٨٣٤- ١٩٠٢) خمسة آلاف وستمائة وخمسة وثلاثين فرنكًا، وذلك كأعلى إيرادات لهذا الموسم. كانت "شتولز" في القاهرة؛ لتغنيَ "هزل القدر"، وعايدة لـ"فيردي" و"رقصة بالقناع"[٢٤٩]. قالت "مسز تشينيلز" في عام ١٨٧٢: "بالإضافة إلى الرواتب، والنفقات الأوبرالية العديدة، فإن كبار الممثلين قد تلقوا عند وصولهم هدايا سخية من الخديو وأزواجه وبناته المتزوجات؛ لأن جنابه تواق إلى جذب المواهب من الطراز الممتاز إلى القاهرة"[٢٥٠]. ربما حدث مثل ذلك في كل موسم. ومع بواكير عام ١٨٥٧ قَدَّمَ يهود القاهرة لممثلة فرنسية يهودية زائرة، هي "راشيل" Rachel عقدًا ماسيًّا غاليًا[٢٥١]. في يناير ١٨٨٢ كتبت الأهرام تقريرًا أن هدايا قد تَمَّ مَنْحُهَا لممثلة أوبرا، هي مادموازيل "فرناندون"، حيث وهبتها الأميرة "هانم أفندي" سوارًا يُقَدَّرُ بثلاثمائة جنيه مصريٍّ، ووهبتْها "نازلي هانم" رصيعة تُقَدَّرُ بسبعين جنيهًا. ومنحها أحد الأرستقراط خاتمًا قيمًا، ووهبتها الأميرة "عين الحياة" زوج الأمير "حسين" عقدين لا يقدران بثمن[٢٥٢].

كانت هذه الهدايا الممنوحة من الأسرة الحاكمة إلى الممثلين الرواد نموذجية بكل معنى الكلمة. كل هذه المبالغ الطائلة قد أُنفِقَتْ على المسرح الأوروبي تعرض أمام الناظرِيْن وعلى نحو صحيح شُحَّ الخديوي في تمويل المسرح العربي في سنواته المبكرة .

هوامش الفصل الثالث:

١- Charles- Roux (1937), 244.

٢- Luthi (1974), 90, n. 24 وعطية عامر (١٩٦٧) ص ١٦- ١٧ عـن Courier de l'Egypte, 11, 20 vendemiaire, VII^e Année de la République, 4

٣- خطاب بلزاك Balzac إلى نابليون Napoleon المـورخ بـ ٢٧ ديسمبر ١٧٩٨ في: de Taffanel, III, 382.

٤- Courier de l'Egypte, 27, 22 pluviôse, VII^e Année de la République, 3 ومحمد سيد كـيلاني (١٩٥٩) ص ١٠٧.

٥- Ibid, 52- 3.

٦- Charles- Roux (1937), 244- 6, and Napoléon 1 (1860), 5, 738.

٧- Courier de l'Egypte, 8, 3 nivôse (24 December 1799), 50, 4.

٨- كيلاني: نفس المرجع ص ص ٦٦- ٦٧، ص ١٠٧.

٩- Courrier de l'Egypte, 95, 12 nivôse, IX^e Année de la République.

١٠- يمكن أن تكون هذه المسرحية مأساة لـ"جان باتيـست فيفـيين دي شاتوبريان (١٦٨٦- ١٧٧٥)، أو يمكن أن تكون محاكاة شـعرية في ثلاثـة فصول لـ"سوفوكليس" Sophocles للكونت أنطوان فرانسوا كلود فيراند Comte Antoine- Francois Claude Ferrand (١٧٤١- ١٨٢٥)، أو تعديلاً وترجمة لـ"سوفوكليس" لـ"جان فرانسوا دي لاهارب" Jean- Francois de la Harpe (١٧٣٩- ١٨٠٣)، وهي أيـضًا شعرية في ثلاثة فصول.

١١- يمكن أن تكون هذه المسرحية أوبرا كوميك نثرية في فصلين لـ"لوي- بيير كـلاري دي فلوريـان Louis- Pierre Claris de Florian (١٧٥٥- ١٧٩٤).

١٢- يمكن أن تكون هذه المسرحية مضحكة لـ"توماس هال" Thomas Hall (١٧٤٠- ١٧٨٠).

Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1. -١٣

١٤- الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار جـ٥، ص ٢٠٠.

* وقد نقلنا هذه الفترة عن نسخة مطبعة الجماميز (بدون تاريخ) جـ٣، ص ١٤٩.[المترجم]

Biographie universelle (n.d.), 2, 701; Dictionnaire de biographie francaise (1929), 529, and Nouvelle biographie générale (1855), 4, 330. -١٥

١٦- يمكن أن تكون هذه مضحكة في ثلاثة فصول لـ"لابي ديفيد أوغسطين دي بريي" L'Abbé David Augustine de Brueys (١٦٤٠- ١٧٢٣) و"جان بالابرا" Jean Palaprat (١٦٥٠- ١٧٢١).

Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 3- 4. -١٧ ومـن الأرجـح أنّ هـذا العمـل لم ينشر (Quémard, 1827, 1, 167)

١٨- يمكن أن تكون هذه هزلية لـ"راسين" Racine.

١٩- من الأرجح أنّ هـذه مُـضحكة "نيقـولا بوانـدي" Nicholas Boinden (١٦٨٦- ١٨٥١) و"أنطـوان هـودار دي لا مـوت" Antoine Houdart de la Motte (١٦٧٢- ١٧٣١).

G (allan) d (an XI), 2, 12- 14, and Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1. -٢٠

٢١- يمكن أن تكون هذه مضحكة نثرية في ثلاثة فصول لـ" بـيير جـان بابتيست كودار ديسفورج" Pierre- Jean- Baptiste Choudard Desforges (١٧٤٦- ١٨٠٦).

٢٢- يمكن أن تكون هذه مضحكة لـ"جـان بابتيـست روسـو" Jean Baptiste Rousseau (١٦٧١- ١٧٤١).

Courrier de l'Egypte, 100, 12 pluviôse, IXe Année de la République, 4. -٢٣

٢٤- Ibid., 102, 24 pluviôse, IX[e] Année de la République, 2.

٢٥- Wilson (1803), 184

٢٦- Tagher (1949), 194, n. 3, from Rousseau

٢٧- ight (1818), 9.

٢٨- Wilson (1847), 2, 309

٢٩- خطاب من "قنصل ميمو" Consul Mimaut إلى "أمير بولونيا" the Prince de Polignac، مورخ بالإسكندرية اليوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ في Affaires étrangéres, Correspondance consulaire, carton Alexandrie 1828- 30 in Douin (1935), 386- 7، وخطابان من "جان فرانسوا شامبليون" Jean- Francois Champollion إلى "شامبليون- فيجيا" Champollion- Figeac، مورّخ بالإسكندرية الأول في أكتوبر، والآخر اليوم التاسع من نوفمبر ١٨٢٩، انظر: Champollion (1986), 414 and 417.

٣٠- Curzon (1955), 73.

٣١- scott (1837), 1, 47 and 216.

٣٢- Pückler- Muskau (1845), 1, 123- 4.

٣٣- Clot Bey (1840), 2, 156.

٣٤- Saint- John (1834) , 2, 358, and (1853), 1, 88- 9.

٣٥- Ibid., 1, 90- 1.

٣٦- Luthi (1974), 86.

٣٧- Fakkar (1973), 45- 6.

٣٨- Vatikiotis (1980), 96- 7.

٣٩- Heyworth- Dunne (1938), 266.

٤٠- عن الطهطاوي، انظر:

Israel Altman, The Political Thought of Rifa'ah Rafi' at-Tahtawi, A Nineteenth- Century Egyptian Refomer, Ph.D. dissertation, (University of California, 1976).

- أحمد أحمد بدوي: رفاعة رافع الطهطاوي، القاهرة، لجنة البيـــان العـــربي ١٩٥٩.
- صالح مجدي: حلية الزمان بمناقب خادم الـــوطن، ســـيرة رفاعـــة رافـــع الطهطاوي، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٥٨.
- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: مهرجان رفاعـــة رافع الطهطاوي، القاهرة، ١٩٦٠.
- حسين فوزي النجار: رفاعة الطهطاوي.. رائد فكر إمام نهضة، القـــاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.
- فتحي رفاعة: لمحة تاريخية عن حياة ومؤلفات الشيخ رفاعة بـــدوي رفاعـــة الطهطاوي، عين الشمس، ١٩٥٨. جمال الدين الشيال: رفاعة الطهطـــاوي، زعيم النهضة الفكرية في عصر محمد علي، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥. ورفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١- ١٨٧٣)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨.

٤١- الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز (١٢٥٠هـــــ)، ص ٨٧: ٨٩.

* وقد اعتمدنا على نسخة دار الهلال، ص ١٣٣. [المترجم]

٤٢- نفسه، ص ٨٨، وانظر أيضًا: Awad (1986), 40

٤٣- الطهطاوي: نفسه ص ٧٨: ٧٩.

٤٤- الطهطاوي: نفسه ص ٨٨، وانظر أيضًا: Awad (1986), 40

٤٥- الطهطاوي: نفسه ص ٨٨- ٨٩.

٤٦- bid. (1973- 7), 2, 191.

٤٧- Clot Bey (1840), 1, 167.

٤٨- Loewenberg (1955), 744.

٤٩- Ibid., 735, 765, 772 and 776.

٥٠- Yates (1843), 1, 131- 2.

٥١- The Hon. Mrs Damer (1841), 2, 164- 5 and 237.

٥٢- de Nerval (1980), 1, 162- 4

٥٣- Wilkinson (1843), 2, 173 and 263.

٥٤- de Nerval (1980), 1, 162- 4.

٥٥- Loewenberg (1955), 748.
٥٦- Carré (1956), 1, 268.
٥٧- Wilkinson (1843), 2, 173.
٥٨- Bevan (1849), 36.
٥٩- Tagher (1949), 310.
٦٠- Forni (1859), 2, 597.
٦١- خطاب من "أفوسكاني" Avoscani إلى صديقه جازّوريني Gazzorrini مورخ باليوم العشرين من ديسمبر ١٨٤٤ في: the Bibliothéque privée de S. M. le Roi in Tagher (1949), 309.
٦٢- Loewenberg (1955), 794.
٦٣- Schoelcher (1846), 308.
٦٤- Carré (1956), 1, 362 from an entry in Coignet's Journal, dated 18 January 1845.
٦٥- خطاب من "الأخت ريجاسي" Soeur Reygasse إلى "الأخت سالفير" Soeur Salvayre، مؤرَّخ باليوم العاشر من إبريل ١٨٤٧ بالإسكندرية "أتباع فِنْسنْت"، ضمن مجموعة خطابات تحض على الفضيلة، وهي خطابات خاصة بمجموعة إرسالية تبشيرية la Congrégation de la Mission (Paris), 12, 257.
٦٦- نشرة أرتين بك Artin Bey إلى السير تشارلز. أ. موريي Sir Charles A. Marray القنصل العامل البريطاني. وهذه النشرة مؤرخة باليوم السادس عشر من أكتوبر ١٨٤٧ في: FO 141/13. انظر: Luthi (1974), 249, n. 3
٦٧- Flaubert (1986), 43 and 211, and (1910), 1, 266.
٦٨- Regnault (1855), 438.
٦٩- Adlerburg (1867), 1, 56- 9
٧٠- Odescalchi (1865), 235
٧١- Didier (1860), 371
٧٢- Aveling (1855), 285
٧٣- Stacquez (1865), 63- 4

٧٤- هذه الترديدات المتوالية لكلمات بعينها أو صيغ في الثناء على الله، غالبًا ما تكون مصاحبة بالموسيقى والرَّقص.

٧٥- Loewenberg (1955), 903

٧٦- Abdoun (1972), 147

٧٧- Tagher (1949), 310- 11

٧٨- Heyworth- Dunne (1938), 313

٧٩- La Presse Egyptienne, 1, 17, Thursday 23 June 1859

٨٠- Stacquez (1865), 26

٨١- Baedeker (1877), 223; Lott (1867), 2, 249, and Francois- Levernay (1869), 109.

٨٢- Bigiavi (1911), 128

٨٣- Stacquez (1865), 53

٨٤- Odescalchi (1865), 244; Millie (1868), 42; Delpuget (1866), 10 and Lott (1867), 2, 253.

٨٥- Gardey (1865), 103

٨٦- Black (1865), 32

٨٧- Francois- Levernay (1868), 103 and (1869), and Millie (1868), 25

٨٨- Ibid., 5; Francois- Levernay (1869), 107, and Baedeker (1877), 223

٨٩- Millie (n.d.), 69

٩٠- Francois- Levernay (1869), 107 and Lott (1867), 1, 301

٩١- Francois- Levernay (1868), 103 and Millie (1868), 31

٩٢- Francois- Levernay (1868), 171 and (1869), 171, and Baedeker (1877), 250

٩٣- Ibid., 259 and 297

٩٤- Douin (1933- 41), 2, 106

٩٥- Vingtrinier (1899), 5

٩٦- de Perrières (1873), 116، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠.

Giffard (1883), 72, and Chennells (1893), 2, 117.

٩٧- Douin (1933- 41), 2, 103- 10, and Ravaisse (1896), 10

٩٨- Giffard (1883), 71- 2

٩٩- Anon., (1880), 49

١٠٠- McCoan (1878), 51

١٠١- الجوائب، ١٠ نوفمبر ١٨٦٨.

١٠٢- McCoan (1889), 89- 90

١٠٣- Douin (1933- 41), 2, 104

١٠٤- Ninet (1979), 71; de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1

١٠٥- خطاب مؤرَّخ بباريس يوم السابع والعشرين ١٨٦٩ من درانيت Drahnet إلى خيري بك، موجود في دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠.

١٠٦- McCoan (1889), 86, and Weigall (1915), 96.

١٠٧- Schölch (1972), 277, n. 69

١٠٨- Sachot (1868), 41

١٠٩- الجوائب، عدد ٦٨٨، ٢٥ مارس ١٨٧٤.

١١٠- أنور لوقا: تاريخ التمثيل العربي، مقتبس في كتاب عبد الحميد غنيم، "صنوع رائد المسرح المصري"، (١٩٦٦) ص ٨٩.

١١١- الوقائع المصرية عدد ٢٧٣، ١٨ فبراير ١٨٦٩، وعدد ٢٧٦، ٢٩ فبراير ١٨٦٩.

١١٢- نفسه، عدد ٢٩١، ٢٩ أبريل ١٨٦٩.

١١٣- نفسه، عدد ٢٩٠، ٢٦ أبريل، وعدد ٢٩٢، ٦ مايو ١٨٦٩.

١١٤- نفسه، عدد ٢٩٥، ١٧ مايو ١٨٦٩.

١١٥- نفسه، عدد ٣٢٨، ١٧ أكتوبر، وانظر أيضًا: وادي النيل، عدد ٢٤، ٨ أكتوبر ١٨٦٩.

١١٦- نفسه، عدد ٤١، ١٠ يناير ١٨٧٠، Douin (1933- 41), 2, 472.

١١٧- ملاحظة مؤرخة بالقاهرة في السادس والعشرين من ديسمبر ١٨٦٩ من "درانيت بك" في دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠.

١١٨- الوقائع المصرية، عدد ٣٦٥، ٧ يوليو ١٨٧٠.

١١٩- Le Nil, 24, 16 July 1872

١٢٠- وادي النيل، العدد الأول، ٢٣ أبريل ١٨٦٩.

١٢١- نفسه، عدد ١٨، ٢٧ أغسطس ١٨٦٩.

١٢٢- نفسه، عدد ٥٩، الجمعة ٢٤ شعبان (١٨ نوفمبر)، وعدد ٦٤، ٥ ديسمبر ١٨٧٠.

١٢٣- الجنة، عدد ١٢١، ٢٠ سبتمبر ١٨٧١.

١٢٤- Le Nil, 30, 27 August 1872

١٢٥- الجنان، عدد ١٧، أول سبتمبر ١٨٧٤.

١٢٦- La Finanza, 196, 24 August 1876

١٢٧- صالح عبدون: صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٤٥- ٥٠.

١٢٨- Butler (1887), 61

١٢٩- de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1

١٣٠- هناك دراسات عديدة حول "عايدة" Aida، انظر: Saleh Abdoun's Genesi dell' Aida (Parma, 1971)، صالح عبدون: صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة، عايدة ومئة شمعة، (القاهرة ١٩٧٥).

١٣١- Walker (1962), 278

١٣٢- دار الوثائق: عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٤/٨٠.

١٣٣- صالح عبدون: صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٢٢، ص ٤٨.

١٣٤- Chaillé- Long (1912), 35

١٣٥- Abdoun (1971), 149; Bigiavi (1911), 122; Butler (1887), 61; and Chaillé- Long (1912), 35-

١٣٦- خطاب من "رياض" مؤرخ بباريس في يونيو ١٨٧٠، موجود في دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة.

* لم يذكر المؤلف رقم الوثيقة. [المترجم]

١٣٧- Abdoun (1971), 149

١٣٨- Charmes (1883), 155- 7

١٣٩- Chennells (1893), 1, 87- 8, and de Leon (1882), 182

١٤٠- الوقائع المصرية، عدد ٣٣٢، ١٠ نوفمبر ١٨٦٩، ووادي النيل عدد ٢٨، ٥ نوفمبر، وعدد ٣٢، ٣ ديسمبر ١٨٦٩.

١٤١- الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١.

١٤٢- الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥.

١٤٣- وادي النيل، عدد ٢٩، ١٢ نوفمبر ١٨٦٩.

١٤٤- نفسه، عدد ٥٢، ١٧ فبراير ١٨٧٠، وعدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠.

١٤٥- نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠.

١٤٦- حول تاريخ المسرح السوري المبكر انظر مقالي: "The Syrian Arab Theatre after Mārūn Naqqāsh (the 1850s and the 1860s)", Archív orentàlní, 55, 3, (1987), 271-83.

١٤٧- وادي النيل، عدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠.

١٤٨- نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠، وعدد ٥، ١٨ أبريل ١٨٧٠.

١٤٩- وُلِدَ "إبراهيم المويلحي" (١٨٤٦- ١٩٠٦) بالقاهرة، وهو ابن لتاجر. دَرَسَ في الأزهر، ثم سار على درب الأسرة، حيث عمل في تجارة الحرير، أسس المويلحي مطبعته الخاصة عام ١٨٦٨، لمزيد من التفاصيل، انظر:

- يوسف راميتش: أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربيّ الحديث، القاهرة، ١٩٨٠.

- إبراهيم المويلحي، الهلال، عدد ١٤، أول أبريل ١٩٠٦، ص ٣٨٣- ٣٨٤.

١٥٠- لم يتم العثور على هذه الكتيبات في أيّ من كتب التجميعات الأجنبية أو المصرية الخاصة بالكتب العربية.

درس جلال (١٨٢٨- ١٨٩٨) في مدارس الحكومة المصرية، وتخرج من مدرسة الألسن، حيث كان تلميذاً للطهطاوي، عَرَف جلال التركية والفرنسية والإنجليزية، وقد عمل كمترجم في مكاتب عدة من مكاتب بريد الحكومة، لمزيد من التفاصيل انظر:

- علي مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة، ص ١٧، ص ٦٢- ٦٥، القاهرة ١٣٠٤- ١٣٠٦هـ.

- عبد الحميد حمدي: رجال التاريخ ٦٠٠٠- محمد بك عثمان جلال، السياسية الأسبوعيّة ٢٣ أبريل ١٩٢٧.

١٥١- وادي النيل، عدد ٥٨، ٢٠ شعبان ١٢٨٧هـ (٧ يناير ١٨٧١).

١٥٢- نفسه، عدد ٧١، ١٤ شوال ١٢٨٧ (٧ يناير ١٨٧١).

١٥٣- الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١.

١٥٤- خطاب مؤرِّخ بالقاهرة، ٢٢ أبريل ١٨٧١، وقد وَرَدَ في Abdoun (1971), 52- 3.

١٥٥- وادي النيل، عدد ٥٢، ١٨ أكتوبر ١٨٧٠.

١٥٦- نفسه، عدد ٧١، ٤ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٣، ١٣ يناير، وعدد ٨٤، ٢٤ فبراير ١٨٧١، وعدد ٨٩، ١٧ مارس ١٨٧١.

١٥٧- نفسه، عدد ٥٤، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٠.

١٥٨- نفسه، عدد ٧٣، ١٣ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٥، ٢٠ يناير، و Murray- (1880), 207.

١٥٩- وادي النيل، عدد ٨٤، ٤ ذو الحجّة ١٢٨٧ (٢٤ فبراير)، وعدد ٨٥، ٢٧ فبراير ١٨٧١.

١٦٠- خطاب مؤرخ بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من "درانيت بك" إلى رياض باشا، دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧.

١٦١- Le Nil, 24, Tuesday 16 July 1872

١٦٢- La Finanza, 260, 10 November 1877, and Baedeker (1878), 231

١٦٣- Réforme, 161, 23 June 1879

١٦٤- Osborne (1978), 124, and Wecheberg (1974), 144

١٦٥- Abdoun (1971), 8- 9

١٦٦- Osborne (1978), 127; Toye (1962), 154 and 405; Walker (1962), 363; and Wechsberg (1974), 151

١٦٧- خطاب مؤرَّخ بالقاهرة، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٢ من "درانيت بك" إلى مدموازيل كلاودين كاتشي Mlle Claudine Cacchi. يوجد في: Abdoun (1971), 121

١٦٨- تخرج أبو السعود (١٨٢٠- ١٨٧٨) في مدرسة الألسن، وقد ملك زمام الفرنسية والإيطالية، وعمل في مكتب الترجمة الرئيسي the Translation Bureau. انظر: "أبو السعود المصري الشاعر"، دائرة

المعارف، (بيروت ١٨٧٧) جـ٢، ص ١٦٩. وانظر أيضًا: خير الدين الزركلي: معجم الأعلام (بيروت ١٩٧٩) جـ٤، ص ١٠٠.

١٦٩- خطاب رقم ١٤٤ مؤرخ بالقاهرة، ٢٠ ديسمبر ١٨٧١، وخطاب رقم ١٦٢ مؤرخ بالقاهرة، ٣١ يناير ١٨٧٢ من درانيت بك إلى خيري باشا، موجودان في:.Abdoun (1971), 101- 2 and 109- 10

١٧٠- Francois- Levernay (1872), 184- 5

١٧١- Le Nil, 23, 9 July 1872; Francois- Levernay (1872), 274; and Baedeker (1878), 256

١٧٢- خطابات مؤرخة على التوالي بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من درانيت بك إلى "رياض باشا" خازن الخديو، وبميلانو يوم الحادي عشر من يوليو ١٨٧٣ إلى "باروت بك" Barrot Bey، السكرتير المفوض بالمراسلات الأوروبية، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧.

١٧٣- الجوائب، عدد ٥٦٧، ١٠ يناير ١٨٧٢.

١٧٤- دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/١.

١٧٥- Le Nil, 48, 31 December 1872; Didier (1860), 353, and Chennells, (1893), 1, 263- 4.

١٧٦- تم استخدام آلات موسيقية بلدية في مواكب العُرْس.

١٧٧- قسطندي رزق: الموسيقي الشرقية والغناء العربي، ص٢٨- ٢٩، القاهرة ١٩٣٧.

أحمد شفيق: مذكراتي في نصف قرن. جـ١، ص ٦٨- ٧٢، القاهرة، ١٩٣٤.

١٧٨- Chennells, (1893), 2, 84- 5; Douin (1933- 41), 2, 106 and 111, and La Finanza, 71, 14 February 1874

١٧٩- الجنان، عدد ٢١، أول نوفمبر ١٨٧١.

١٨٠- Le Nil, 51, 21 January 1873

١٨١- La Finanza, 45, 24 February 1876

١٨٢- Chennells (1893), 2, 272- 3

١٨٣- Le Nil, 62, 8 April 1873

١٨٤- La Finanza, 157, 1 July 1874, and 298, 13 December 1874

١٨٥- Ibid., 194, 13 August 1874

١٨٦- Ibid., 18, 23 January 1876

١٨٧- Ibid., 106. 6 May, and 193, 20 August 1876.

١٨٨- Ibid., 40, 19- 20 February 1877; 53, 3- 4 March 1878, and 117, 17 May 1878

١٨٩- Ibid., 211, 12 September 1878

١٩٠- Ibid., 281, 28 November 1878, and 9, 13 January 1880, and Moniteur Egyptien, 276, 28 November 1878

١٩١- Moniteur Egyptien, 100, 27- 8 April 1879

١٩٢- La Finanza, 106, 8 May 1880

١٩٣- L'Egypte, 12 April 1881

١٩٤- Le Nil, 69, 27 May 1873, and Moniteur Egyptien, 46, 24 February 1881

١٩٥- الأهرام، عدد ١٢٩٩، ١٤ يناير ١٨٨٢. La Finanza, 63, 17 March 1875.

١٩٦- Baedeker (1877), 223, and Moniteur Egyptien, 53, 3 March 1882

١٩٧- La Finanza, 267, 7 November 1874, and 6, 9 January 1875; Francois- Levernay (1872), 185; Baedeker (1878), 204, and Bigiavi (1911), 121.

١٩٨- La Finanza, 57, 10 March 1875; and Baedeker (1877), 223

١٩٩- La Finanza, 295, 10 December 1874.

٢٠٠- Ibid., 240, 16 October 1877, and 289, 14 December 1877.

٢٠١- Ibid., 180, 7 August 1875

٢٠٢- Ibid., 146, 22 June 1876

٢٠٣- Ibid., 115. 20- 1 May 1877

٢٠٤- Ibid., 268, 20 November 1877

٢٠٥- Ibid., 274, 27 November 1877

٢٠٦- Francois- Levernay (1872), 314; Baedeker (1877), 250, and La Finanza, 196, 18- 19 August 1878.

٢٠٧- Moniteur Egyptien, 40, 16- 17 February 1879.

٢٠٨- L'Egypte, 14 April 1881، الأهـرام، عـدد ١٢٦٦، ٥ ديسمبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥ ديسمبر ١٨٨١.

٢٠٩- La Finanza, 244, 21- 2 October 1877, and 285, 9- 10 December 1877، وخطاب مؤرّخ بالقاهرة يوم 24 8bre 1877 * في دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠.

٢١٠- Baedeker (1877), 250, and Charmes (1883), 155- 7.

٢١١- La Finanza, 205, 29 August 1878

٢١٢- Moniteur Egyptien, 193, 20 August 1878, and 204, 29- 30 August 1880

٢١٣- Ibid., 107, 6 May 1879; 183, 6 August 1880, and 38, 15 February 1881

٢١٤- الوقـت، عـدد ٦٧٣، ٤ أغسطس ١٨٧٩، Moniteur Egyptien, 175, 28 July 1880، إسكندرية، عـدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١.

٢١٥- الكوكب المصري، عدد ١٤، ١٥ أغسطس ١٨٧٩.

٢١٦- Moniteur Egyptien, 299, 27 December 1879.

٢١٧- Ibid., 180, 3 August 1881; 113, 14 May 1881; L'Egypte, 14 May, and Moniteur Egyptien, 179, 1 August 1881

٢١٨- الوقت، عدد ٩١٣، ١١ أغسطس ١٨٨٠.

٢١٩- الأهرام، عدد ١١٨٠، ١٨ أغسطس ١٨٨١.

٢٢٠- إسكندرية، عدد ١٤٥، ٩ سبتمبر ١٨٨١.

٢٢١- نفسه، عدد ١٦٢، ٢ مارس ١٨٨٢.

٢٢٢- Whately (1879), 175- 6

٢٢٣- Le Moniteur Egyptien, 187, 11 August 1880, and Abdoun (1971), 142, n. 68

٢٢٤- Ninet (1979), 71

٢٢٥- Lane- Poole (1881), 56

٢٢٦- مصر، عدد ٣٠، ٨ فبراير ١٨٧٨، وصدي الأهرام، عـدد ٥٩٩، ٥ أبريل ١٨٧٩، والوقت، عدد ٧٩٥، ١٣ فبراير ١٨٨٠، والمحروسة، عدد ٦٤، ١٣ أبريل ١٨٨٠، والكوكب المـصري، عـدد ٩٤، ٢٥ فبرايـر ١٨٨١،

والأهرام، عدد ١٠٨٥، ٢١ أبريل ١٨٨١، وإسكندرية، عـــدد ١٦١، ٢١ فبراير ١٨٨٢.

٢٢٧- التجارة، عدد ٧٩، ٣ سبتمبر ١٨٨٠، والوقـــت، عـــدد ٩٣١، ١١ سبتمبر ١٨٨٠، والوطن، عدد ١٤٩، ١٨ سبتمبر ١٨٨٠، والأهرام، عـــدد ١١٥٨، ٢١ يوليو ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٣٦٣، ٢٠ أغسطس ١٨٨١.

٢٢٨- الوقت، عدد ٩٨٤، أول ديسمبر ١٨٨٠.

٢٢٩- الأهرام، عـــدد ١٠١٢، ٢١ ينـــاير ١٨٨١. ومقتـــبس في: al-Haggagi, 1975, 84

٢٣٠- الأهرام، عدد ١١٢٠، ٣ يونيو ١٨٨١.

٢٣١- نفسه، عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٤٧، ١٢ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٧٦، ١٥ ديسمبر ١٨٨١.

٢٣٢- المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١.

٢٣٣- La Finanza, 29 November 1874، والزمـــان، عـــدد ١٢٧، ٢٢ يونيو ١٨٨٣.

٢٣٤- La Finanza, 30 October 1877، والزمان، عدد ١٣٠، ٢٦ يونيو ١٨٨٣.

٢٣٥- La Finanza, 25 February 1880

٢٣٦- Munier (1930), 8, and Moniteur Egyptien, 9 December 1882.

٢٣٧- Egyptian Gazette, 22 June 1883

٢٣٨- La Finanza, 244, 11 October 1874

٢٣٩- علي مبارك: علم الـــدين، جـــــ٢، ص ٣٩٨- ٤٠٠، القـــاهرة، ١٢٩٩هـــ. ولمناقشة هذا الخطاب، انظر:

- ناجي نجيب: رحلة علم الدين للشيخ علي مبارك، ص ٩٣- ١٠١، بيروت، ١٩٨٣.

٢٤٠- نفسه، جــ٢، ص ٤٠١- ٤٠٣.

٢٤١- نفسه، جــ٢، ص ٤١١- ٤١٩.

٢٤٢- نفسه، جــ٢، ص ٤٣٤.

٢٤٣- نفسه، جــ٢، ص ٤٠٥- ٤٠٦.

٢٤٤- Sachot (1868), 37- 41

٢٤٥- دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ١/٨٠، ووثيقة ٤/٨٠.

٢٤٦- الجوائب، عدد ٤٩٧، ٨ فبراير ١٨٧١.

٢٤٧- Chennells (1893), 1, 221- 2

٢٤٨- La Réforme, 193, 2 February 1880 Moniteur Egyptien, 77, 31 March 1882, and Le Courrier Egyptien, 27, 9 April 1881

٢٤٩- Escudier's paper L'Art musical, 11 April 1872 in Walker (1962), 369, n. 1, and 418

٢٥٠- Chennells (1893), 1, 221- 2

٢٥١- Jewish Chronicle, 8 May 1857, 997

٢٥٢- الأهرام، عدد ١٣٠٧، ٢٤ يناير ١٨٨٢. انظر أيضًا: al-Haggagi, 1975, 88.


الفصل الرابع



أولى التجارب في الدراما العربية

يعقوب صنوع "جيمز سَنُوا"

كان المسرح الأوروبي هو ما ألهم الكتاب العرب، في كل من سوريا ومصر؛ ليبدؤوا شكلاً جديدًا من النشاط الدرامي، وينفلتوا عن الدراما العربية التقليدية، بما فيها من المسرحيات الهزلية المرتجلة و"خيال الظل"؛ وليؤسسوا للدراما بوصفها جنسًا أدبيًّا في اللغة العربية. كان النشاطُ الدرامي الأوروبي للهواة وعروضُ المدارس وزياراتُ الفرق الأوروبية لمصر ورحلات العديد من العرب إلى أوروبا كلها عواملَ أدَّتْ إلى أن يكتسب أبناء النخبة العربية والتركية تَذَوُّقَ المسرح الغربي. وجعلت المسرحيات الفرنسية والإيطالية والأوبرات التي شوهدت في مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر سكانَ المدن العرب في الإسكندرية والقاهرة يدركون عجائب المسرح، على الرغم من أن التأثير جاء تدريجيًّا. كان رجال حاشية محمد علي يكتبون ويتكلمون التركية، لغة هذا الحاكم الألبانيّ (التركي) وعائلته، وفي منتصف القرن كانت سيطرة اللغة التركية قد تدهورت لصالح اللغات الأوروبية والعربية[1]. كان الخديو إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) أول حاكم يعطي دعمًا هامًّا للمسرح الأوروبي بتمويله لتشييد قاعات ومنح إعانات مالية لفرق زائرة، ولعل هذا الدعم السخي هو ما أدى بـ"جيمز سَنُوا"[2]، مؤسس المسرح العربي في مصر[3]، إلى

الاعتقاد بأن الخديو سوف يكون سخيًا بنفس القدر بالنسبة للفرق العربية.

وقد كُتِبَ الكثير عن "جيمز سَنْوا" أو "يعقوب روفائيل صنوع". ومع ذلك فلم تكن ثمة محاولةٌ تعطي بيانًا تاريخيًا عن نشاطه المسرحي. كان "سَنْوا"، الذي عرف في أغلب الأحيان باسمه المستعار "أبو نضارة"، صحافيًا لكن أيًا من الجرائد التي أشرف على تحريرها أو التي ساهم فيها غير متاح حتى تلقي ضوءًا على أنشطته. ولد صنوع "سَنْوا" بالقاهرة عام ١٨٣٩ لأبوين يهوديين. وأُرْسِلَ إلى إيطاليا، إلى ليفورنو التي كان أبواه قد هاجرا منها، على نفقة أخي إسماعيل الأمير "أحمد يكن" الذي عمل أبوه مستشارًا لديه؛ ليدرس موادًا متنوعة، تتضمن اللغات والأدب الإيطالي والاقتصاد السياسي والقانون الدولي والعلوم الطبيعية والفنون الجميلة والنحت والموسيقى والرسم[٤]. أقام هناك سنتين (١٨٥٣-١٨٥٥) وعند عودته قام بتدريس اللغات الأوروبية والعلوم لأطفال الخديو والباشوات والأغنياء، كان بزعم المعجبين به شاعر قصر إسماعيل[٥]. وفي أواخر العقد السادس اكتسب خبرة كصحافي مستقل أسهم بمقالات للنشر في الصحف العربية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية.

وفي عام ١٨٦٨ بدأ يقوم بالتدريس في مدرسة المهندس خانة في القاهرة، وبقي هنالك لثلاث سنوات[٦]. وكان أيضًا مفتشًا في المدارس المصرية الحكومية.

مسرح صنوع "سَنُوا"

يقول صنوع "سَنُوا" إن حضوره الحفلات الموسيقية في الهواء الطلق بمقهى بحدائق الأزبكية في صيف ١٨٧٠ أوحى إليه بكتابة مسرحيات بالعربية. في هذا المقهى قامت فرقة فرنسية من موسيقيين ومغنين وممثلين وفرقة مسرحية إيطالية بتسلية الجالية الأوروبية. قصد "صنوع "سَنُوا" كل عروض هذه الفرقة التي لم يكن لديه مشكلة في تتبعها. أعطته الهزليات والكوميديات والمسرحيات الدرامية والأوبريتات التي عرضت في مقهى واسع، وهو بلا شك المسرح الخديوي للحفلات والموسيقى بحديقة الأزبكية، أعطته فكرة ابتكار مسرحه العربي الخاص به. وربما كان مسرح الحفلات الموسيقية الذي يستخدم حصريا للعروض الصيفية قد أنشئ عام١٨٧٠، فهو ليس مدرجًا في قائمة المسارح التي افتتحت عام ١٨٦٩. آمن "صنوع "سَنُوا" أن مسرحًا أوروبيًّا، تقدم فيه المسرحيات بالإيطالية والفرنسية، لم يكن ذا قيمة للشباب المصري. ويقول "إكي فينترينييه" إنه أراد بصفته موظفًا في التعليم العام بمصر "مسرحًا عربيًّا"، بمسرحيات مأخوذة من تاريخ البلد، تعيد إلى الذاكرة العادات الأخلاقية العربية والعادات المصرية، ويعتقد "فينترينييه" أن صنوعًا "سَنُوا" شرع في العمل فخلق مثل هذا

المسرح في وقت مبكر من عـام ١٨٦٩ تقريبًـا أثنـاء تدريسـه بمدرسة المهندس خانـة[٧]. وقبـل أن يـشرع في كتابـة أعمالـه الخاصة، كان قد قرأ أعمـال الكتـاب المـسرحيين الأوروبـيين، ولا سيما أعمال كتاب المسرح الفرنـسيين والإيطـاليين، وكـان قد دَرَسَ بشكل جـادّ "جولـدوني" و"مـوليير" و"شـريدان" في لغاتهم الأصلية[٨]. كانـت أعمـال "جولـدوني" علـى الأخـص مُحَبَّبَةً إلى المـسرح الأوروبي في مـصر، ويبـدو أن مـسرحيات "موليير" كانت تعرض من آن لآخر، وأعمـال الكتـاب الإنجليـز نادرًا ما كانت تعرض، إذا عرضـت علـى الإطـلاق، في مـصر وقد درس خلال إقامته في إيطاليـا الأدب الإيطـالي وربمـا قـرأ أعمالاً من الدراما الإيطالية[٩]. وعلّـمَ نفـسه الكتابـة للمـسرح بترجمة وإعداد مسرحيات أجنبيـة، مـن المـرجح أنهـا لهـؤلاء المؤلفين، إلى اللغة العربيـة، و لم يُكْتَـبِ البقـاءُ لأي مـن هـذه الإعدادات. وعندما شعر أنه وصل إلى حـد الكفـاءة في الفنـون المسرحية، كتـب أول أوبريـت لـه ذا فـصل واحـد بالعربيـة الدارجة "غنائية في اللغة العامية" لُحِّنَتْ أبياتهـا الـشعرية الثنائيـة بموسيقى مـن الفنـون الـشعبية مُعَـدَّة بـشكل خـاص. دارت أحداث هـذه المـضحكة الـتي لم يُحْفَـظْ مَخْطُوطُهَـا، عـن مغامرات أمير أوروبي يحاول أن يصل إلى حـريم أحـد الباشـوات في مقابل رهان. أعطى "صنوع "سَـنُوا" أجـزاء مـن المـسرحية لحـوالي عـشرة مـن تلاميـذه، أخـذ صـبي دور امـرأة في

المسرحية[10]. ولما أحرز مسرحه تقدمًا ظل فريـق تمثيلـه مؤلَّفًـا من طلبته الذكور، عَلَّـمَ الـصبية (الأولاد) والفتيـات (البنـات) الذين لم يشاهدوا مسرحًا مـن ذي قبـل التمثيـل (التـشخيص) [11] وربما جعل المنظر الذي تجـري عليـه الأحـداث في دوائـر القصر لتستميل الخديو وحاشيته ويكسب بذلك رعايتهم.

يرى الناقدان المصريان أنـور لوقـا ونجـوى عـانوس[12] أن هذه المسرحية كانت تسمى أيـضًا لعبـة (راس تـور[13] وشـيخ البلد[14] والقواس[15] أو "كوميدية القـواس وشـيخ البلـد وراس تور"[16]) ويعتقد أنور لوقا أن غزوة "راس تـور"، الـتي توصـف بأنها مسرحية تهتكم من المـتملقين المتـبجحين[17]، هـي عنـوان آخر لأوبريت صنوع "سَنُوا" الأول. ويبدو هـذا محـتملاً، رغـم أنه لا يمكن إثباته حتى يُعْثَرَ علـى نـص المـسرحية. ويمكـن أن يكـون رأس تـور (رأس الثـور) إشـارة إلى الأمـير الأوروبي "ستنتيريللو" وشيخ البلد هو الباشا العجـوز، وكـان هـو/ هـي من خدع الأمير الأوروبي، إذ دعاه إلى القيام بزيـارة سـرية إليهـا انتهت بأن يقبض عليه الباشا الذي هدد بـأن يلقـي بكليهمـا إلى التماسيح. وكان صنوع "سَـنُوا" قـد أعطـى هـذه المـسرحية عنوانًا إيطاليًا "مغامرة سـتنتيريللو في القـاهرة"، و"سـتنتيريللو" في الأصل ذو شخصية مُقَنَّعَـة مـن "لوسـكافي" في الكوميـديا دي لارتا، تطورت إلى الشخصية الرئيـسية لكـثير مـن المـسرحيات الكوميدية الإيطالية التي عرضـت بالقـاهرة. وبـصفته شخـصية

ذات قناع أبدى سذاجة طبيعية وكان جشعًا وكسولاً، وصفاته شبيهة بصفات القره قوز. كان أحيانًا الخادم، وأحيانًا السيد، وكانت صورته الرئيسية هي غياب سِنّه الأمامي العلوي. وإحدى القصص المكررة المتعلقة شبيهة جدًّا بقصة صنوع "سَنُوا"، فقد أعطت إحدى الأميرات "ستنتيريللو" موعدًا، بالتواطئ مع زوجها. وصل أربعة رجال وقبضوا عليه في حين راح الأمير يهدده بسكين صيد ضخمة. واستعطفه "ستنتيريللو" طالبًا الرحمة[١٨]. وقد قصت "إيميلين لوت"، مربية أحد أبناء إسماعيل، قصة مشابهة عن نبيل إيطالي شاب تَنَكَّرَ في زيٍّ امرأة وتمكن من الدخول إلى حريم الأميرة "نازلي هانم"، ابنة محمد علي، ووقع في غرامها[١٩]. وربما تكون هذه القصة وقصص أخرى شبيهة، متداولةٌ بين الجالية الأوروبية، قد وفرت خط القصة الرئيسي لمسرحية صنوع "سَنُوا".

ومن المحتمل أن صنوعًا "سَنُوا" قام بعرض هذه المسرحية وأعمالا أخرى بشكل خاص بعدد محدود من الناس، قبل أن يأتي بفرقته إلى مسرح عام. فقد سَجَّلَ كاتب مقال في مجلة "ساتر داي ريفيو" عام ١٨٧٩ ملاحظة جاء فيها:

"أما وهو يمتلك سهولة جديرة بالملاحظة في تحسين فن الإنشاء في كلا النثر والشعر في لغته العربية، بالإضافة إلى قدرة عظيمة على الإلقاء المسرحي، فإنه (سَنُوا) قد ابتكر نوعًا من الدراما استخدمه ليتلوَه على جمهور مختار من أصدقائه. وسخرية هذه التلاوات اللاذعة وروح الفكاهة

فيها، واستثارة العواطف الحقيقة التي تنوعت بها، سرعان ما جعلتها معروفة على نطاق أوسع، واجتذبت، من بين آخرين، الخديو السابق (إسماعيل) الذي كان حاضرًا مرارًا وتكرارًا في "أمسيات" أبو نضارة وأسبغ عليه لقب "بومارشيه المصري"[٢٠].

يستدعي مصدر آخر إلى الذاكرة أن أوبريست صنوع "سَنْوا" عُرِضَ أمام جمهور من الباشوات والبكوات الذين بُهِرُوا إلى درجة أنهم أوصَوْا بأن يعيد المؤلف المسرحية في حفل موسيقيٍّ بحدائق الأزبكية[٢١].

وربما حدث في تلك الفترة أن أعطى صنوع "سَنْوا" مخطوط الأوبريت العربي إلى صديق حميم له هو "خيري باشا"، رئيس تشريفات الخديو إسماعيل، وطلب إليه أن يقدمه إلى الخديو ليطلع عليه. وطلب من "خيري" أن يُذَكِّرَ الخديو أنه كان قد وعد، قبل اعتلائه العرش، أن يساعد صنوعًا "سَنْوا" في إرشاد مواطنيه إلى طريق التقدم والحضارة العسيرة، وربما كانا قد ناقشا مفهوم المسرح العربي عندما كان صنوع "سَنْوا" يقوم بتدريس أبناء الخديو. كان صنوع "سَنْوا" يأمل في أن يؤسس الحاكم مسرحا للمصريين الذين كانوا على غير ألفة بالفن الدرامي، والذين عجزوا عن فهم أعمال الأوبرا الإيطالية والمضحكات الفرنسية التي أقام الخديو من أجلهما مسرحين. قرأ خيري باشا المسرحية على إسماعيل وحصل على تصريح بإقامة عرض لها في المسرح الخديو للحفلات الموسيقية بحديقة

الأزبكية[٢٢]. اعترف صنوع "سَنْوا" فيما بعد بدينه لخيري باشا في مقدمته لإحدى مسرحياته:

"إنه بفضل إحسانكم ورعاية رفعتكم النبيلة استطعتُ، رغم العقبات الجمة، أن أحاول تأسيس "المسرح العربي"[٢٣].

ويبدو أنه ليست هناك صحة لقصة الصحافي الإنجليزي "بلانشارد جيرولد" أن الخديو منحه قطعة أرض في حدائق الأزبكية؛ حتى يقيم مسرحًا صغيرًا في الهواء الطلق على طراز بلده وأن يقوم بتسلية أصدقائه القاهريين[٢٤]، وفي ليلة العرض الاولى، في وقت ما من صيف عام ١٨٧٠، كانت المقصورات والمقاعد الخلفية في صالة المسرح ممتلئة، وأكثر المشاهدين وقوف لا جالسون، وقد حضر العرض، طبقًا لصنوع "سَنْوا"، كل الحاشية، بما في ذلك ربما الخديو والوزراء والدبلوماسيون الأوروبيون بإجمالي ما يزيد عن ثلاثة آلاف شخص، وربما يكون هذا العدد مضخمًا حيث إن صنوعًا "سَنْوا" كان ميالاً إلى التنميق حين يصف إنجازاته.

تحدث صنوع "سَنْوا" بإيجاز قبل بدء المسرحية ليقدم الممثلين ويشرح للحضور فوائد المسرح وماهية المسرحية بالضبط. ولما كان من الواضح أنه قلق من جهل الجمهور المصري بفن المسرح، فإنه قام بشرح موضوع الأوبريست ومغزاه الاجتماعي والأخلاقي. وألقى أيضًا خطبة بعد المسرحية مباشرة ليفسر أمورًا قد تكون قد بلبلت الجمهور. اعتذر صنوع "سَنْوا" عن مواطن ضعف العرض، طالبًا من الجمهور أن يتذكر أن هذه كانت أول تجربة مسرحية تقدمها

فرقة عربية في مصر. ولم يكن صنوع "سَنْوا" بحاجة إلى أن يقلق لأن الجمهور كان متحمسًا إلى درجة أنه طالب وأعطى مدونات لمشاهد كاملة[٢٥].

شجع نجاح العرض الأول صنوعًا "سَنْوا" على الاستمرار. كان لابد له أن يكون، شأن موليير، ضليعًا في كل الأعمال الخاصة بتنظيم فرقته. كان مخرجًا، ومؤلفًا، ومعلمًا، ومشرفًا على الملابس، ومُلَقِّنًا، ومُطفئًا للشموع، ومذيعًا، وممثلاً "لا يضاهى في كل أدواره كفلاح أو عامل متواضع، أو أب، أو رجل ثقيل الظل أو ساخر[٢٦]. وفي حين كان يقوم بتقديم إعادة عروض لعمله الأول، فقد قرر أن يقدم ممثلات لفرقته. وجد صعوبة في إيجاد مرشحات ملائمات لكنه وجد في آخر الأمر فتاتين جميلتين كلاهما من بيت متواضع. وفي أقل من شهر من التدريبات المكثفة استطاعتا أن تقرآ وأن تؤديا بسهولة الأدوار الثانوية التي كتبت خصيصًا لهما. لم تكن العائلات على الأرجح تسمح لنساء مسلمات بالظهور على المسرح، ولذا استخدم فتاتين مسيحيتين أو يهوديتين على الأقل كما يبدو من اسمهما: ماتيلدا وليزا. أحدث ظهورهما إحساسًا بالإثارة في النفوس في مسارح القاهرة وفي بضعة شهور أصبحتا نجمتي الفرقة، وهما تتعلمان معًا أدوارًا أطول وأكثر أهمية[٢٧].

وبعد أربعة شهور من ظهورهما الأول عام ١٨٧١[٢٨] قام الخديو، وقد حفزه حماس الجمهور، بدعوة الفرقة للظهور على مسرحه الخاص بالقصر الملكي بقصر النيل، وأرسل الخديو

دعوات لكل الشخصيات الهامة في المدينة والقصر. قدمت الفرقة ثلاث مسرحيات كتبها صنوع "سَنْوا" من فصلين "آنسة على الموضة"، التي تعرف أيضًا باسم "البنت العصرية"، و"غندور مصر" أو "العايق المصري" و"الضرتين". وقد وصف صنوع "سَنْوا" هذه المسرحيات بأنها مضحكات ذات ذائقة أخلاقية. في "آنسة على الموضة" يتخلسى كِلاَ الخاطبين عن البطلة "صفصف"[٢٩]؛ بسبب سلوكها المتدلل ويتم انتقاد تقليدها الذي لا يُمَيِّزُ للسلوك الغربي. اضطر صنوع "سَنْوا" إلى تغيير النهاية وأن يجد لها زوجًا ليُرْضِيَ الجمهور. ويقال إن "الآنسة العصرية" قدمت في مئة عرض متتال[٣٠]. ورد ذلك في مقال يرجع تاريخه إلى سبتمبر ١٩٠٦. غير أن صنوعًا "سَنْوا" يقول إنها قدمت في عشرين عرضًا متتاليًا. وبعد أن شاهد الخديو المسرحيتين الأوليتين اللتين استمتع بهما، استدعى المؤلف وقال له أمام وزرائه والحاشية:

"علينا أن نعترف لكم بخلق مسرحنا القومي. إن كوميدياتكم وأوبريتاتكم ودراماتكم وتراجيدياتكم قد أطلعت شعبنا على الفن الدرامي. أنت موليرنا المصري وسيبقى اسمك"[٣١].

ولعل ذاكرة صنوع "سَنْوا" قد نمّقَتْ هذا التصريح الذي أدلى به إسماعيل، إذ إنه يعطي انطباعًا بأن صنوعًا "سَنْوا" قد قدم سلفًا عددًا من المسرحيات الكوميدية والأوبريتات

والمآسي قبل هذا العرض. وقد كتب صنوع "سَنْوا" إلى "دي طرازي"، مؤرخ الصحافة العربية، أنه كان قد كتب "مسرحيات درامية وأبريتات ومآسيَ في خمسة فصول"[٣٢]، على الرغم من أنه لا توجد مآس بين مخطوطاته الباقية حتى الآن.

كان هذا الحدث ذا مغزى هائل للشاعر؛ إذ أقرَّ بموهبته واعترف بها رَأْسُ الدولة[٣٣]، بل وأكّد عليها. وبعد أن شاهد الخديو آخر المسرحيات "الضرتين"، تَغَيَّرَتْ نَبْرَتُهُ؛ فهذه المسرحية الهزلية القصيرة تحكي قصة أحمد الذي يقرر أن يتخذ زوجة ثانية بعد خمسَ عشرةَ سنةً من الزواج. والزوجة الأولى، صبيحة، تحاول أن تُحَوِّلَ الزوجة الثانية، فاطمة، إلى خادمة لها. ويدفع عِراكُ الزوجتين الزَّوْجَ إلى نبذ كلتيهما على الرغم من أن صنوعًا "سَنْوا" يدعه يَرُدُّ الزوجة الأولى؛ لكي يُرْضِيَ الجمهور. وكانت استجابة الجمهور لمشهد معين غالبًا ما يؤدي بالمؤلف إلى إعادة كتابة فقرة لكي يرضي متطلبات الجمهور، ليكسب احتضانًا أعظم. كانت ملاحظات الممثلين المرتجلة تجعل الدار تدوي بالتصفيق ثم تدمج في النص لتكسب نفس رد الفعل في العرض التالي. وربما اعتبر إسماعيل موقف العمل ضد تعدد الزوجات في التنافس بين الزوجتين نقدًا لسلوكه الشخصيِّ. فقد استدعى الخديو المؤلف مرة وقال له ساخرًا: "إذا لم يكن لديك، يا موليير، القدرة الكافية على

إرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب عليك أن تُقَلِّلَ من شأن ذوق الآخرين"[٣٤].

ويقال إن هذا الهجوم على تعدد الزوجات، أفقده في آخر الأمر رعاية الباشوات. وربما أسقط صنوع "سَنُوا" هذه المسرحية من برنامج مسرحياته فيما بعد ؛ حمايةً لمسرحه، وتَقَبَّلَ نصيحة أعضاء الحاشية الأوروبيين الذين اقترحوا عليه أن يستبعد هذه المسرحية. غير أن ثلاثة وخمسين عرضًا متتاليًا منها قدمت[٣٥]، وكانت لا تزال تعرض في السنة الثانية من نشاطه بعنوان آخر، "الحشاشين" وكان في هذه الصيغة من المسرحية، التي عرضت مرات عديدة لتسلية الباشوات والبكوات والأفندية، ممثل واحد يؤدي دور الزوج[٣٦].

في ٢٣ مارس ١٨٧١ جاء جمال الدين الأفغاني الفيلسوف الشهير والداعية الإسلامي إلى الإحياء بعد طرده من إستانبول ويقال إنه نصح صنوعًا "سَنُوا" أن يوسس مسرحًا عربيًّا شعبيًّا؛ لتعزيز الوعي السياسي العام لدى العامة وحيث إن الأفغاني لم يلتق بصنوع "سَنُوا" في زيارته الأولى في يوليو ١٨٦٩، فإن حقيقة لقائهما عام ١٨٧١ تضفي دعمًا لاحتمال أن عروض صنوع "سَنُوا" المسرحية الأولى على مسرح عام قدمت في صيف ١٨٧١، لا كما يُذكر عام ١٨٧٠. فإذا كان مسرحه بدأ فعلاً عام ١٨٧٠، كما يزعم، فإن الصحافة العربية في مصر تجاهلت شهور نشاطه الأولى. وعندما التقيا، حثَّه الأفغاني على أن يجند مواهبه بصفته كاتبًا مسرحيًّا في قضية الإصلاح. واقترح أن يحول الكاتب

المسرحي هذه الوسائل الناجحة إلى أداة للتعليم العام(٣٧). ويوحي "ويلفريد سكاون بلونت" الإصلاحي الإنجليزي الراديكالي، مصدر هذه القصة، أن الأفغاني وتلميذه المصري، محمد عبده، بعد أن رأيا صنوعًا "سَنْوا" يمتلك حضور بديهة وظُرْفًا شجعاه على أن يبدأ عرض دمى ينشر الأفكار السياسية بين الطبقات الدنيا، متخذًا مظهر التسلية. وكان "بانش" العرض يظهر على هيئة شخصية ترتدي نظارة تشبه على الأرجح صنوعًا "سَنْوا"، وتدعى أبو نضارة[٣٨]. ويظل أمرًا غامضًا ما إذا كان "بلونت" يخلط أنشطة صنوع "سَنْوا" المسرحية بعرض دمى أو إذا كان صنوع "سَنْوا" قد أراد عرض دمى أيضًا ليوصل آراءه إلى الطبقات الأقل تعلمًا. كان صنوع "سَنْوا" واعيًا بقيمة المسرح. ففي إحدى مسرحياته تصرح إحدى الشخصيات قائلة: "إن هدف المسارح هو "التمدن والتقدم وتهذيب السلوك". وقد أخبر صنوع "سَنْوا" أصدقاءه الفرنسيين، عندما كان في المنفى فيما بعد في باريس، بأن الحاجة إلى نشر آرائه التحريرية هي ما حفزه إلى افتتاح مسرحه"[٣٩].

كانت هناك أيضًا عناصر خارج مصر تشجع الخديو على تأسيس مسرح باللغة العربية. فقد اقترحت مجلة "الجنان" البيروتية التي تديرها عائلة البستاني في مايو ١٨٧١ على بعض أعضاء الحكومة المصرية أن يؤسسوا مسرحًا باللغة العربية[٤٠]. وهذا دليل آخر يوحي بأن صيف ١٨٧١ قد يكون تاريخ ميلاد المسرح المصري. وقد كان المسرح العربي في بيروت موجودًا لمدة تناهز أربعة وعشرين عامًا. ولابد أن محرري

"الجنان" قد شعروا بأن مصر أيضًا سوف تفيد من أن يكون لها مسرحها الخاص بها. كانت "الجنان" تباع في طول الشرق الأوسط وعرضه، بما في ذلك مصر وإستانبول.

قدمت عروض أخرى عام ١٨٧١ بقصر النيل. فقد عرضت فرقة صنوع "سَنُّوا" مسرحيته الكوميدية "لعبة راس تور وشيخ البلد والقواس" أمام الخديو[٤١]. ربما كان هذا هو العرض الذي وصفته جريدة إستانبول التي تصدر بالعربية "الجوائب" بأنه "الأمسية الأولى" للمسرح العربي في يوليو ١٨٧١ التي حضرها ألف شخص وطبقًا للجريدة فإن عددًا من المسرحيات أُرْسِلَ إلى مصر لهذا العرض من عدد من الأماكن، وعلى الأخص من بيروت، لكن اختيرت مسرحية تسمى "القواس (للأمسية) كتبها إنجليزي[٤٢]، ويبدو أن هذه هي نفس مسرحية صنوع "سَنُّوا"، لكن صنوعًا "سَنُّوا" لم يعترف بأنه حصل على المسرحية من مصدر إنجليزي، ومن الغريب أن المقال يسميها العرض الأول لذلك الموسم الصيفي، فصنوع "سَنُّوا" وأصدقاؤه يصرحون في عدة مناسبات أنه بدأ نشاطه المسرحي عام ١٨٧٠[٤٣]. وإنه لذو دلالة أن يبدو أن عددًا من الكتاب المسرحيين السوريين كانوا يتنافسون؛ ليوفروا المسرحية لهذا العرض. وليس هناك ذكر لهذه العروض في الجريدة الرسمية المصرية، "الوقائع المصرية"، ولا في المجلة العربية القاهرية الوحيدة "روضة المدارس المصرية".

جمعية تأسيس التياترات العربية

يبدو أنه من الأرجح أن الصحيفة العربية المستقلة "وادي النيل" تضمنت تقارير عن المسرح العربي، إذ إن رئيس تحريرها عبد الله أبو السعود وابنه محمد أنسي كان كلاهما مرتبطًا بالحياة المسرحية العربية، ومما يؤسف له أن أعدادًا قليلة للغاية من هذه الجريدة متاحةٌ في هذه الأعوام، ويقدم مقال في أحد الأعداد القليلة الباقية حتى الآن وصفًا لعروض ذلك الشهر من المسرح العربي وهو مقال خالٍ من تضخيم الذات التي تتضمنها أوصاف صنوع "سَنُوا"، ومن الأفضل اقتباس هذا المقال كاملاً:

نجاح التياترات باللغة العربية بالديار المصرية

في هذه الحقبة العصرية

"في ليلة الخميس الماضي ٩ جمادى الأولى صار اللّعِبُ بالثّلاث قِطَعِ التياترية العربية التي صار لعبها بتياترو "قنسر" داخل حديقة الأزبكية، وذلك بسراي قصر النيل العامرة أمام الحضرة الخديوية وكان على جميع الحاضرين علامات السرور لسريان ذوق تلك الألعاب الأدبية بالدّيار المصرية وظهورِ نجاح تلك المادة التّمَدُّنيَّةِ. وقد ابْتُدِيءَ بهذه القطع

الوجيزة باللغة العربية الدّارجَة لقَصْد تَسْهِيلِ التّمْرِين على الشُّبَّان الْمُتَشَبِّثِينَ بإجْرَاء تلْكَ الأَلْعَاب، وحيث ظهر عليهم علامات النجاح في هذه القطع الصغيرة السهلة تأليف الخواجة جمس أحَد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية بمصر، وهو جارٍ التّمْرِينُ على قطعتين أدبيتين عربيتين أخرين أهم من ذلك من قبيل ما هو جارٍ بالبلاد الأوروبية المتقدمة في هذا الفن إحداهما اسمها البخيل على أنموذج الكوميدية الفرنسية المسماة بهذا الاسم تأليف موليير الشاعر الفرنساوي الشهير، والأخرى تسمى بالجواهرجي عربية الأصل من تأليف بعض الشبان المصريين، وغيرهما من التآليف الأدبية العربية الجديدة، وذلك تحت إدارة جمعية تأسيس التياترات العربية المذكورة، ولعلهما تحظيان بالتشريف بالإجراء بين يَدَي الحضرة الخديوية الْعَلِيَّة؛ تشجيعًا لهذه الجمعية الْمُستَجَدّة في هذه الأيام الأخيرة بالديار المصرية تحت حمَى سَعَادَة الباشا ناظر المالية، حتى يتم نجاح هذه المادة البهية وتكون من جملة المواد التّمَدُّنِيَّة التي ظهرت في عصر الْحَضْرَة الخديوية الإسماعيلية أَعَزَّهَا الله"(٤٤).

تقدم هذه الفقرةُ بعضَ المعلومات ذات القيمة عن بواكير المسرح العربي، فهي الإشارة الوحيدة عن هذه الجمعية لتأسيس مسرحيات عربية. فصنوع "سَنُّوا" وأصدقاؤه يتكلمون عادة عن مسرح صنوع "سَنُّوا" فحسبُ في تلك السنوات القليلة الأولى للدراما العربية في مصر. ففي حين يظل

زعمه (صنوعًا) من أنه "لا أحد قبله قدَّم في مصر مسرحًا عربيًّا بلا منازع "[٤٥] فمن الواضح أن الأنشطة المسرحية التالية كانت بمجهود تعاوني أكبر بكثير، كان هو في الضوء الرئيسي، ولا يجب التقليل من دور صنوع "سَنْوا" إلا أنه ليس من الواضح أن آخرين كانوا مرتبطين هذا. وقد أبدى أحد كُتَّاب سيرة صنوع "سَنْوا"، "بول دي بينيير"، ملحوظة جاء فيها أن صنوعا "سَنْوا" لم يكن بالغ التواضع فيما يتعلق بإنجازاته:

يبدو أنه هو فحسب المُعِدُّ كلَّ شيء، والمرشد للكل، والمتنبِّئُ مسبقًا بكل شيء، وهذه مبالغات شعرية سطحية مما لا ينبغي ألا نولِّيها انتباهًا.[٤٦]

كان راعي المجموعة "إسماعيل صديق باشا"، وزير المالية، لكن من غير المعروف ما إذا كان قد منح المسرحَ دعمًا ماليًّا أو أنه وَفَّرَ له فقط الدخول على دوائر الخديو. كان الوزير حليفًا ثمينًا للمسرح العربي الجديد فقد كان واحد من أعظم الوزراء نفوذًا في البلاد وقد جمع ثروة شخصية طائلة، وكانت والدته مرضعة إسماعيل، وكَبُرَ الاثنان مثل أخوين. لم يكن يتكلم سوى العربية[٤٧]، وهو ما قد يفسر جزئيًّا دعمه للمسرح العربي كما شجعه آخرون من كبار الموظفين، مثل "عمر باشا اللطيف"، الذي كان وزير البحرية[٤٨].

وقد وسع الخديو إسماعيل في مرحلة ما مدى مساعدته لصنوع "سَنْوا" ومنح الفرقة حق استخدام مسرح الأزبكية مجانًا (ربما مسرح الحفلات الموسيقية). وكان ممثلو صنوع "سَنْوا" يأملون في أن يكون لهم راتب منتظم من الدولة. كانوا قد تلقوا عطايا من الخديو بعد

عرض "القواس وشيخ البلد وراس تور"، حيث كان الخديو قد أعطى صنوعًا "سَنْوا" مائة جنيه قسمها بينهم جميعًا. وإذا اعتبرنا تاريخ المسرح الذي صُوِّرَ مسرحيًّا في مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" انعكاسًا لأحداث واقعية فإن الممثلين رفضوا أن يعرضوا أعمالاً ما لم يحصلوا على نفس الأجر الذي يحصل عليه ممثلو دار الأوبرا والمسرح الكوميدي؛ لأن ما كانوا يَتَقَاضَوْنَهُ في مسرح صنوع "سَنْوا" ضئيلٌ للغاية[٤٩]، ووجد صنوع "سَنْوا" بعض الممثلين، عشرين ممثلاً من التقليديين ("لاعبين") من مسرح الشارع (أولاد البلد)، ليحلوا محل أولئك الذين يهددون بالإضراب[٥٠].

ومن الأرجح أن عرض "البخيل والقوَّاس" كان أول مظاهر لاتجاه جديد في مسرح صنوع "سَنْوا": حيث عرض ترجمات عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. وقد صَرَّحَ صنوع "سَنْوا" أنه في السنة الثانية من مسرحه قام وأصدقاءه بعرض ترجمات عن الفرنسية ترجمها هؤلاء الأصدقاء، بالإضافة إلى مسرحيات أصلية. أصبح المشاهدون أكثر تمييزًا، فقد كانوا يريدون أن يَرَوْا أعمالاً "جادة"، ولذا تمت ترجمة العديد من المسرحيات ذات هذه الطبيعة؛ لإرضاء الجمهور. وهكذا بدأ المسرح العربي يشبه المسرح الأوروبي على مدى الأعمال التي يعرضها، والتي تتراوح بين الكوميدية والجادة[٥١]. وفي حين أن مؤلف "الجواهرجي" مجهولٌ، فإن مترجم "البخيل" كان عبد الله أبو السعود[٥٢]، رئيس تحرير "وادي النيل"، وهو لا يشير إلى دوره كمترجم في المقال الذي كتبه عن العرض في

جريدته. ولعل هذه الترجمة التي لم يبق منها أي نسخ كانت أول عمل باللغة العربية الفصحى يُعْرَضُ على المسرح المصري، فمعظم أعمال صنوع "سَنُوا" باللهجة المصرية. وربما كانت ترجمة حرفية لموليير على نحو أكثر من العمل ذاته الذي كتبه الكاتب المسرحي السوري مارون النقاش قبل ذلك ببضع سنوات.

والمقال الذي كُتِبَ في "وادي النيل"، ولعله أول تقرير في الصحافة العربية بمصر عن هذا الجنس الأدبي الجديد على اللغة العربية، مقال نموذجيٌّ ومثال على تناول الصحافة للمسرح بعد ذلك- ففي حين حملت الصحافة الأوروبية في مصر مراجعاتٍ دراميةً قياسية، تُعَلِّقُ على وتنتقد العمل الدرامي والإخراجَ والتمثيل والمناظر المسرحية والموسيقى وما إلى ذلك، اقتصرتِ التقارير باللغة العربية على فقرات ثناء وعلى مجرد الخطوط الخارجية للمسرحية. وحملت الصحافة قليلاً من الدعاية التي ترفع من شأن المسرح العربيِّ، وكانت التقارير الصحافية في أغلب الحالات فقراتٍ ثانويةً من ثلاثة أو أربعة سطور.

كان العديد من الترجمات يَرِدُ إلى صنوع "سَنُّوا" لتعرضها فرقته، ويستدعي صنوع "سَنُّوا" ذلك إلى ذاكرته:

"عندما كان لي مسرحي في القاهرة، كان أحدُهم يحمل إليَّ، في نفس الأسبوع ترجمات "البخيل" و "مريض الوهم" و "طرطوف"؛ كي تعرض"(٥٣).

أقر "حول باربييه" في مقال نُشِر عام ١٨٧٣ بالقاهرة في جريدته المسرحية "الأزبكية" بأن هاتين الترجمتين الأخيرتين من "موليير" قام بهما محمد عثمان جلال(٥٤). كان جلال هو الذي ترجم نصي الأوبرتين عام ١٨٧٠. وكان جلال يقوم بإعداد الكثير من الأعمال الدرامية الأوروبية وصياغتها باللهجة المصرية الدارجة ووَضَعَهَا في إطار منظر محلي، ومَصَّرَ القصة والشخصيات. لم تبق الترجمة التي قدمها جلال لصنوع "سَنُّوا" الخاصة بمسرحية "مريض بالوهم"(٥٥) التي كتبها "موليير" عام ١٦٧٣ ونشر إعداده لمسرحية "طرطوف" التي كتبها "موليير" عام ١٦٤٤ غفلاً من الاسم تحت الحروف الأولى م.ع.ج. بعنوان "الشيخ متلوف" بالقاهرة في مطبعة "وادي النيل" التي كان يملكها عبد الله أبو السعود عام ١٨٧٣م/ ١٢٩٠هـ مع إهداء إلى "حسين باشا كامل" مدير ديوان الإنشاء. كان هذا الإعداد صياغة نثرية بوزن "رجز"، والرجز صنف من الوزن في الشعر يستخدم للقصص الشعري

و"الطقاطيق" أو الأناشيد القصيرة. وقد حثه على ترجمتها "علي مبارك" ناظر المعارف. وبتمصير جلال العَمَلَ يصبح الكاهن الفرنسي، طرطوف، شيخًا مسلمًا "وفقيهًا" (مقرئًا) اسمه "متلوف" في قاهرة القرن التاسع عشر. وتبين المسرحية كيف يفتضح أمر رجل الدين المنافق هذا بصفته سكيرًا شهوانيًا أكولاً غير مراعٍ لمشاعر الآخرين وتؤدي بنا حقيقة أن كلاً من جلال وأبو السعود نشطٌ في نشر وترجمة المسرحيات إلى الاعتقاد بأنهما ربما كانا عضوين في جمعية تأسيس المسرح العربي.

وقد نشرت مجلة "روضة المدارس" القاهرية التي كانت تصدر كل أسبوعين بالعربية، ويرأس تحريرها الطهطاويُّ، في ثلاثة أعداد من مايو حتى يوليو ١٨٧١ جزءًا من نص مسرحية لمحمد أفندي عثمان[٥٦] (جلال). كانت هذه المسرحية إعدادًا لمسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" التي كُتِبَتْ في عام ١٦٦٦ تحت عنوان "الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" في جزء من المجلة يحمل عنوان "كتاب النكات وباب التياترات". كانت هذه المرة الأولى التي نُشِرَتْ فيها مسرحيةٌ في مجلة عربية سواء في مصر أو في سوريا، ولم تتكرر هذه التجربة لمدة تقارب عشر سنوات، ولا شك أن فَوْرَةَ الحماسة الأولى للمسرح العربي الجديد كانت قد أدَّتْ إلى هذا النشر.

وربما عرضت بعض مسرحيات أخرى أعدها جلال في تلك الفترة. وبحلول مايو ١٨٨٠ وطبقًا لجريدة" لو مونيتور

إيجبسيا" Le Moniteur Egyptien القاهرية كان جلال ذائع الصيت كمترجم لمسرحية موليير "النساء العالمات" (النساء العليمات) التي كتبت عام ١٦٧٢ و "مدرسة الأزواج"(٥٧). كانت مسرحية "النساء العالمات" مسرحية طليعية عن دور النساء في المجتمع، وما إذا كان يجب أن يقتصر دورهن على إدارة البيت أو لا. و"العليمات" الثلاثة هن الزوجة ستهم (فيلامينت) وأختها بيسزادا (بيليس) وابنتها هنا (أماندا). تريد ستهم أن تزوج ابنتها الأخرى مني (هنرييت) إلى مدرسهن الساذج، إدريس (تريسوتين)، تقاوم "مني" هذا بدعم من أبيها رشوان (كريسال). في مدرسة الأزواج يحاول النساء تحطيم قيودهن، في حين يحاول الرجال (ظاهريًا على أسس أخلاقية) أن يبقيهن في الحريم. وطبقًا لقسطندي رزق، كان الخديو قد شاهد مسرحية مارون النقاش "أبو حسن المغفل" و"البخيل" للنقاش أو أبو السعود و"أنيس الجليس" و"الطبيب رغم أنفه" و"الشيخ متلوف" و"النساء العالمات"(٥٨) وقد ترجم المسرحيات الثلاثة الأخيرة "جلال" على الأرجح. ولم تنشر الترجمات الثلاث لموليير وترجمة جلال "لمدرسة النساء" حتى ١٨٨٩-١٨٩٠ في مجموعة بعنوان "الأربع روايات من نخب التياترات". وحيث إنه لم تعرض واحدة من هذه المسرحيات، طبقًا لمعلومات متاحة، في أواخر عام ١٨٧٠ وأوائل العقد التاسع من القرن، فمن المعقول أن نفترض أنها عرضت في هذه الدورة الأولى للمسرح العربي.

نُشِرَتْ مسرحيةٌ أخرى لموليير "الأرامل" (روايات التكالى) مترجمة بالشعر الدارج في القاهرة ١٨٦٩-١٨٧٠ (١٣١٤هـ). وفي عام ١٨٩٣- ١٨٩٤ (١٣١١هـ) أصدر جلال ترجمة مباشرة بالزجل لثلاث تراجيديات للكاتب المسرحي الفرنسي "جان راسين" في مجلد بعنوان "الروايات المفيدة في علم التراجيديا"، وتضمنت هذه المجموعة "إستر" (إستر اليهودية) و"إيفيجيني" (إفيجنيا) و"الإسكندر الأكبر". وقام أيضًا بترجمات (لم تنشر) لمسرحيات راسين "أتالي" وكورني "السيد" باللهجة المصرية[٥٩].

ومن الجائز لنا أن نقول إن كثيرًا من هذه الترجمات التي قام بها جلال اكتملت في تلك السنوات المبكرة للمسرح العربي، حيث إن الإشارة إليه في "لومينيتور إيجيبسيا" تشير إليه بوصفه مترجمًا "لكثير من المسرحيات الأخرى أو الأعمال الفرنسية التي لم تُسْهِمْ قليلاً في سمعته الأدبية".

وقد أكد المستشرق الإيطالي "كارلو نالينو" عام ١٩١٣ أن أيًّا من مسرحيات جلال لم يُعْرَضْ على المسرح العربي، وربما كان "نالينو" يشير إلى فترة ما بعد نشرها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ويؤكد نالينو أيضًا أن هذه المسرحيات التي كتبت باللهجة المحلية لم يتقبلها العامَّة؛ لأن الجمهور كان يريد فحسب عملاً باللغة الفصحى[٦٠]. وربما يكون هذا التصريح صحيحًا أيضًا فيما يتعلق بهذه الفترة اللاحقة، ويبدو أن الجمهور، على أية حال، قد رَحَّبَ بأعمال اللغة الدارجة في وقت هذه التجارب المبكرة. وربما أثَّر نجاح

مسرحيات صنوع "سَنُوا" التي كُتِبَتْ باللغة العامية على اختيار جلال لهذه اللغة بصفتها وسيطًا لأعماله. وقد اختلفت إعدادات جلال بهذا الشكل عن الإعدادات السورية العربية لهذه الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، التي يبدو أنها كانت أساسًا باللغة الفصحى، فعلى خلاف الترجمات السورية، لم تُلَحَّنْ مسرحيات جلال موسيقيًّا و لم تتضمن أغانيَ.

وقد نسب "تشارلز ريد" على سبيل الخطأ، في حفل عشاء أقامه عشاق "موليير" بباريس في يناير ١٨٨٧، إلى صنوع "سَنُوا" تَرْجَمَةَ "موليير":

"لقد ترجم موليير، وجعله محبوبًا، وبفضله أصبح رجلنا العظيم محبوبًا لدى الفلاحين، وهم يتذوقون مثلنا أوجه جمال "طرطوف" و"كاره البشر"(٦١).

وحيث إن صنوعًا "سَنُوا" نفسه لم يزعم أنه قد ترجم موليير، يحق لنا أن نعتبر هذه المقولةَ خطأً، أو أنها منسوبة بشكل أكثر ملاءمةً لجلال. فقد كانت مسرحيات "موليير" قد عُرِضَتْ على المسرح الأوروبي بالقاهرة، رغم أن ذلك لم يكن كثيرًا جدًّا؛ ففي موسم ١٨٦٩- ١٨٧٠ كانت "طرطوف" قد عُرِضت على المسرح الكوميدي(٦٢). ومن الأرجح أن صنوعًا "سَنُوا" وزملاءه كانوا قد درسوا مسرحيات الكاتب المسرحي الفرنسي العظيم أثناء قراءاتهم للأدب الفرنسي وهم تلاميذ مدارس. وربما سَمِعَ أولئك الذين كانوا يعرفون التركية مثل "جلال" عن نجاح إعدادات كوميديات "موليير" بالتركية

على مسرح إستانبول في العقد الخامس من القرن، وربما قرروا أن يَتَّبِعُوا النَّمُوذَجَ التركيَّ.

كان مسرح "الكوميدي" يُستَخْدَمُ لعروض مسرحيات صنوع "سَنُوا" عام ١٨٧٢[٦٣]. شاهد الخديو وأعيانٌ آخرون هناك عرضًا للمسرحية الكوميدية ذات الفصلين "لعبة حُلْوَان والعليل" أو "العليل" والمسرحية الكوميدية ذات الفصلين "الأميرة الإسكندرانية". استمتع الجمهور بهاتين المسرحيتين. هَنَّأ "إسماعيل باشا صدِّيق" و"خيري باشا" و"عمر باشا اللطيف" صنوعًا "سَنُوا" على عمله الممتع[٦٤]. تستخدم المسرحية الأولى مَرَضَ إحدى الشخصيات "حبيب"؛ لتدافع عن الأساليب الطبية الحديثة ضد الأطباء المشعوذين الذين يزعمون أنهم يشفون بتلاوة آيات من القرآن أو استدعاء الجن. والمسرحية تُثْني على حمامات المياه الساخنة التي أَسَّسَهَا الخديو إسماعيل في حلوان. بعد أن يفقد "حبيب" أخاه يفتقد طَعْمَ الحياة، ويَعِدُ بأنْ يُزَوِّجَ ابْنَتَهُ لِمَنْ يجد علاجًا لمرضه. والمسرحية الثانية نَقْدٌ للطبقة الوسطى من المصريين؛ لمحاكاتهم الأوروبيين دون تمييز ويصيبون العلاقات الأُسَرِيَّةَ بالضرر نتيجة لهذا[٦٥]. تتأثر مريم، وهي ثريَّة مصرية، بالأساليب الغربية وتُصرُّ على أن تتزوج ابنتها، عديلة، من رجل فرنسي "فيكتور". يَتَنَكَّرُ "يوسف" مَحْبُوبُ الابنة المصريُّ في هيئة "فيكتور" ويتزوج الفتاةَ قبل أنْ يُفْضَحَ أَمْرُهُ في وقت متأخرعلى يد والد "فيكتور" الحقيقي. وقد عُرِضَت "الأميرة الإسكندرانية" لأكثرَ من ستين مرةً[٦٦].

وبعد أكثرَ من سنة بعد عروضه الأولى، عرض صنوع "سَنُوا" "الحشاشين" و"أبو رضا البربري ومعشوقته تُسَمَّى كعب الخير" وكوميديا جديدة "البورصة المصرية" أو "البورصة" أو "بورصة مصر"(٦٧). والمسرحية الثانية كوميدية أيضًا، تعرف بـ "لعبة البربري" (النوبي) أو "لعبة أبو رضا"(٦٨). وهي تُعَالِجُ مَسْأَلَةَ ممارسة زواج المصلحة من خلال (صانعة الزيجات) . إنَّ "رضا"، الخادمَ، مُتَيَّمٌ بالطباخة، كعب الخير، التي ترتاب في إخلاصه. تحاول "الحاجَّة مبروكة" أن تَلُمَّ شَمْلَهُمَا، وتحاول في الوقت ذاته أنْ تُتِمَّ زواج سيدهما "بنبه"، من أحد التجار. وتبين "بورصة مصر" كيف أن الزيجات القائمة على اعتبارات مالية، أي أسعار البورصة، يمكن أن تفشل. يُوعَد "حليم"، شاب ثري، أن يتزوج "لبيبة"، ابنة صاحب البنك "سليم"؛ من أجل نصيبها من تركة أبيها، رغم أنها تحب "يعقوب"، وهو موظف صغير قليل الشأن. وحين يكون عقد الزواج على وشك التوقيع، يمهد شخص ما لحليم للظن أنه فقد أمواله في البورصة. وتحت تأثير اعتقاده أن "حليمًا" قد أفلس، يقرر "سليم" أن يزوج ابنته لـ "يعقوب". ويصف عملٌ آخر لصنوع "سَنُوا"، ربما كتبه ليضع نهاية تجربته المسرحية، "موليير مصر وما يقاسيه"(٦٩) أو "جيمز وما يقاسيه" أو "موليير مصر أبو نضارة" المتاعبَ التي صادفها في تأسيس المسرح العربي في مصر، من خلال تفاعل صنوع "سَنُوا" وممثليه عند التدريبات على التمثيل. عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ ذات الفصلين كل ليلة لشهرين في السنة الثانية لفرقته، ونالت شعبية إلى حد أن الشباب من النظارة حفظوا النص عن ظهر قلب وعرضوه أمام زملائهم(٧٠).

كان المسرح العربي (الملهى العربي) لا يـزال نـشطًا في أبريـل ١٨٧٢. كتب مراسل "الجوائب" بالقاهرة عـن تَوَسُّـعِ المـسرح وتَحَسُّنه، وأعلن أن مسرحية عربية (تمثيليـة) سـتعرض في أبريـل بمسرح الكوميدي. وهناك إشارة غامـضة نوعًـا مـا إلى حقيقـة أن الجمهور كان سعيدًا أن الفرقة قـد اسـتغنت عـن راقـصات من بيروت(٧١) وربما كان وجود هـؤلاء الفتيـات، وهـو تـسلية إضافية، قد ساء الجمهور، فمـن الـصعب تَخَيُّـل أي دور لهـؤلاء الفتيات في المسرحيات المتاحة لنا اليوم.

كان "درانيت بك" مدير المسارح الخديوية، معارِضًا أنشطةَ صنوع "سَنُوا" المسرحية وقد عَبَّرَ عن رأيه لإسماعيل، بعد أن شاهد عرضًا لفرقة صنوع "سَنُوا" في أحد القصور الملكية، بأن صنوعًا "سَنُوا" أفّاقٌ ("خباص")[٧٢]. ومهما كانت أسبابه لمعارضة صنوع "سَنُوا"، فإنه لم يُعَادِ فكرةَ المسرح العربي من ناحية المبدأ. ففي يوم ٢٠ أبريل ١٨٧٢ كتب خطابًا إلى "خيري باشا" يؤيد فيه مشروع "إنشاء مسرح قومي عربي" وهو الذي أعدَّه محمد أنسي ولويس فاروجيا، وهو مدرس لغة فرنسية في مدرسة الفنون والصنائع (اُنْظُرِ الْمُلْحَقَ الثَّالِثَ). ذكر "درانيت" في هذا الخطاب أنه بعد أن تحدث إلى الخديو عدة مرات في هذا الأمر لم يستخلص إجابة ولما كان "خيري باشا" مهتمًّا بالمشروع، فإن "درانيت" أمل أن يعرضه الباشا على إسماعيل.

كان هدفُ المشروع تأسيسَ أكاديمية للفن المسرحي، وهو مشروع لم يتحقق حتى عام ١٩٣٠. كان محمد أنسي، ابن عبد الله أبو السعود، مدير مطبعة "وادي النيل". وكان قد عمل، شأن أبيه، في قسم الترجمة بالحكومة. وكان يساهم بانتظام في جريدة "وادي النيل"، وكان نشيطًا في الصحافة خلال أغلب سنيِّ العقد الثامن. وربما كان عضوًا في الجمعية المسرحية التي عرضت مسرحيات عربية عام ١٨٧١، ومن المحتمل أنه ساعد أباه في ترجمة أوبرا "عايدة"[٧٣]. ولا نعرف

الكثير عن المؤلف الإيطالي المشارك في المشروع، فيما عدا كوميديته المكتوبة بالفرنسية والتي عرضت بمدرسته في نسوفمبر ١٨٧٠، وهي التي تحمل عنوان "أدونيس".

كان الْقَصْدُ من مشروع المسرح القومي العربي وَضْعَ المسرح العربي على قدم المساواة مع المسرح الأوروبي في مصر. وكان المبلغ المطلوب لإنشاء فرقة قومية ومدرسة مسرحية مائة وخمسة عشر ألف فرنك، وكان هذا مبلغًا ضئيلاً نسبيًّا مقارنة بالمليون ونصف المليون فرنك الذي أُنفِقَ على الأوبرا، أو نصف المليون فرنك الذي أُنفِقَ على مسرح الكوميدي عامي ١٨٧٠- ١٨٧١. كان الاقتراح يَنْقُدُ محاولاتٍ أخرى مبكرةً لإنشاء مسرح عربي، ربما في إشارة إلى محاولة صنوع "سَنْوا" عام ١٨٧٠. وقد كان "درانيت" هو الذي أوحى إلى أنسي بالاقتراح؛ ليصل إلى الإمساك بزمام المسرح العربي، وبذا يستبعد صنوعًا "سَنْوا" على نحو فعال. وقد اشترط الاقتراح أن يُدْمَجَ المسرحُ القوميُّ في إدارة "درانيت" التي تتحكم في المسارح الأوروبية. واقترح نموذجَ مسرحٍ بديلٍ لكوميديات صنوع "سَنْوا" المستوحاة محليًّا. واقترح أنه لابد أن تُعْرَضَ في أول الأمر مُتَرْجَمَاتٌ ثم أعمالٌ مؤلَّفَةٌ بعد ذلك.

لم يكن "درانيت" وآخرون في البلاط يستحسنون نشاط صنوع "سَنْوا" في المسرح المطلق العنان الذي كان يبالغ في انتقاد الأعراف الاجتماعية والملكية وأخلاقيات البلاد، وفي ظل هذا المشروع يكون من الضروريِّ إخضاعُ كل الأعمال المكتوبة محليًّا للجنة للموافقة عليها، وبذا تتأسس رقابة

حكومية على المسرح. وكانت مثل هذه الأعمال تؤكد بشكل أكبر على الأدب الكلاسيكي، وتؤكد أن الشعر العربي الخالد سوف يُلَحَّنُ موسيقيًّا، وهو ما يؤدي إلى ابتعاد آخر أبعد مدى من أعمال صنوع "سَنُوا" العامية الساذجة.

انتهى المشروع بإعطاء "محمد أنسي" حقَّ إعداد فكرة عن إنشاء مسرح عربي قبل ذلك ببعض الوقت:

"ولكي نكون عادلين، ينبغي علينا أن نقول إن فكرة تصور خلق مسرح عربي ودراسة ووضع أسس هذا الشكل ترجع إلى (م.م. أنسي) وقد كان دائمًا ما يطرح السؤال عن المشروع في جريدته"(٧٤).

وهذا زعم قاطع إلى حدٍّ ما بأن صنوعًا "سَنُوا" لم يكن في النهاية أول من شرع في فكرة خلق مسرح عربي، وأنه يجب الاعتراف بفضل "أنسي" في هذا الشأن. وليس من المعروف الدورُ الذي لعبه "أنسي" على وجه الدقة. وقد أضيفت هذه الملحوظةُ لمعارضة إدعاءات صنوع "سَنُوا" أنه المؤسِّسُ الوحيد للمسرح وربما المتلقي الوحيد لدعم الحكومة. ومن الواضح أيضًا أن جريدة "وادي النيل" لعبت دورًا فعالاً في غرس بذور فكرة مسرح عربي. ويظهر "خيري باشا" مرة أخرى كمحرك أَوَّليٍّ في كل المحاولات لتاسيس مسرح عربي. ولسوء الحظ لم يوجد أي سجل عن استجابة الخديو، على الرغم من أنه يمكن افتراض أنها كانت استجابة سلبية، حيث لم تتأسس أي مدرسة للمسرح. إن بحثًا أكثر نفاذًا في الوثائق الرسمية ربما يُظْهِرُ لنا مادة أكثر ومعلومات أوفر عن هذا الاقتراح.

ظلت الصحافة الأوروبية في مصر تروج لأنشطة صنوع "سَنْوا". ففي ١١ مايو ١٨٧٢ نشرت جريدة "مصر" القاهرية مقالاً طويلاً يُثْني عليه. ذكر المقال أن صنوعًا "سَنْوا" كتب خمس مسرحيات (روايات) "لقيت تقدير الجميع". وواصلت الجريدة قولها: "إننا نأمل أن يحتضن الخديو المعظم (صنوعًا) بشكل متزايد، إذ إن كل ما خرج من هذا المكان (المسرح العربي) قد أكد منافعه الأدبية والإمتاعية أيضًا"[٧٥]. وليس في الإمكان تفسير سبب إشارة الجريدة إلى خمس مسرحيات فقط، إذ إنه، طبقًا لتسجيل صنوع للأحداث طبقًا للتسلسل التاريخي، فإنه قد عرض حتى ذلك التاريخ عشر مسرحيات على الأقل.

كتب واحد من أصدقاء صنوع "سَنُوا" المُقَرَّبينَ وهو الشيخ محمد عبد الفتاح المصري[٧٦]- كان أستاذًا بالأزهر- مسرحيةً من ثلاثة فصول "نزهة الأدب في شجاعة العرب المبهجة للأعين الذكية في حديقة الأزبكية". ونشرت عام ١٨٧٢ (١٢٨٩هـ)، وأُعْلِنَ عن نشرها في الصحف المحلية، وكان هذا في حقيقة الأمر، أولَ ذِكْرٍ للمسرح العربي في الجريدة الرسمية "الوقائع المصرية". وكانت نسخ المسرحية متاحة من المؤلف في الموسكي لقاء فرنك للنسخة. وذكر الإعلان أسباب طبع المسرحية:

"قَد ارْتَقَتِ الأَيَّامُ فِي التَّمَدُّن فِي زَمَنِ سَعَادَة الخديو الْمُعَظَّمِ حَتَّى بَلَغَتْ مَا لا يَبْلُغُهُ غَيْرُهَا مِنَ الأُمَمِ السَّابِقَة وَمِنْ جُمْلَة التَّمَدُّن وُجودُ التِّياتْرَات خُصوصًا التِّياتْرو الْعَرَبِيُّ الْجَارِي مَجْرَاهُ فِي حَدِيقَة الأَزْبَكِيَّة، وَلَمَّا كَانَ جَميعُ النَّاسِ مُجدِّينَ فِي تَحْصِيلِ التَّمَدُّن شرَعْنَا فِي طَبْعِ لُعْبَةٍ وَنَشْرِهَا عَلَى جَميعِ الْمُحِبِّينَ لِلْوَطَنِ لِزِيَادَة التَّمَدُّن"[٧٧].

وقد عُرِضَتْ هذه المسرحية، التي عرفت على مستوى أكثر شعبيةً باسم "ليلى" على صنوع "سَنُوا"، الذي اعتبرها جيدة جدًّا عند تمثيلها على خشبة مسرح بواسطة طلاب الأزهر، وقد قُدِّمَتْ على مسرح الأزبكية عام ١٨٧٢ الذي كان يُعْرَفُ آنذاكَ باسم "المسرح القومي"، أمام جمهور ضَمَّ وزراءَ

مصريين وعلماءَ وشعراءَ من الرُّوَّاد[٧٨] وذلك للاحتفال بافتتاح حدائق الأزبكية لِفَصْلِ الصَّيْف. كان مسرح الهواء الطلق (قنسر) في الأزبكية يعمل في موسم الصيف فقط، وكان السيرك ومسرح الكوميدي ودار الأوبرا تفتح في منتصف سبتمبر تقريبًا حتى منتصف مارس أو بواكير أبريل. عُرِضَت المسرحية أكثر من مرتين؛ استجابةً لطلب النظارة. ويبدو أن المسرحيات كانت تعرض لفترة قصيرة على مسرح الأزبكية ولا تكاد تكفي النقادَ الأوروبيين كي يكتبوا مراجعاتهم لها:

"أخشى أنني عَرَفْتُ "ليلى" من الأفيشات (فالقطع المسرحية التي تُعْرَضُ على مسرح الأزبكية تُعْـرَضُ على نَحْـوٍ سريع)، وفي هذه الحالة سيقتصر تقريري على الكُتَيِّب/ النشرة؛ لأن أي تراجيديا جيدة ينبغي بطبيعة الحال أنْ تَلْقَى انطباعًا ذا حفاوة"[٧٩].

والمسرحية التي ترتكز أحداثها بشكل مفكك على مسرحية "ميروب" لـ"فولتير" (التي كُتِبَتْ عام ١٧٤٣) تدور أحداثها حول محارب شاب، الشاطر حسن، الذي يطلب يد ابنة شيخ بدوي (ليلى). يوافق الشيخ على شرط أن ينجح المحارب في هزيمة قبيلة مجاورة تُعاديهم. ويفعل الرجل هذا، ويريد زعيم القبيلة الأخرى أيضًا "الأمير عمران" الزواج من ليلى. وعندما يُرْفَضُ طَلَبُ خطبة "عمران"، فإنه يهاجم قبيلة "ليلى" ويهزمها ويُعْدِمُ "حسنًا" حين ترفض "ليلى" الزواج منه. تتظاهر "ليلى" بعد ذلك بقبول هذا الخاطب الثاني زوجًا

لها، لكنها تقتله بخنجر عندما يتعانقان، ثم تقتل نفسها. عندما عرضت المسرحية ظن الجمهور أن الممثلين قد قُتلوا فعلاً.

"إن الرجل الشعبي الساذج الذي يشاهد العرض، قد اعتادَ على الزيجات التي يختم صنوع "سَنْوا" مسرحياته بها، ولا يدرك شيئًا من عمليات الانتحار والقتل فهو يعتقدُ أن ذلك حدث بالفعل ويلجأ منْ ثَمَّ إلى قوات البلدية في الحديقة، فيصل أفرادها في الوقت الذي جعل فيه الأب، وقد أحاطت به الجثث الثلاث، وينعي مصابه الأليم ويشكو من أنه ليس هناك مَنْ يُدَافعُ عنه وكمية من حمام الدم وعمليات الثأر التي تكاد أن تستهدفه. ويُسْدَلُ الستارُ وقد بلغت به الانفعالات قمتها، وجعل النظارةُ يصيحون صيحةَ رجلٍ واحدٍ مطالبين بعرض آخر لمسرحية "ليلى" في اليوم التالي"[٨٠].

والمسرحية تسترعي الانتباه لعدة اعتبارات، حيث يبدو أنها كانت أول تراجيديا تُعْرَضُ بالعربية في مصرَ. وكانت المسرحية الأولى التي يكتبها طالبٌ ينتمي لنظام تعليمي إسلامي تقليدي. أما "أبو السعود" و"جلال" وصنوع "سَنْوا" فقد كانوا جميعًا نتاجَ نظامٍ تعليميٍّ غربيٍّ أو مُسْتَغْرِب.

وعلى الرغم من أنها العمل الوحيد الذي بَقِيَ، فقد لا تكون، على أية حال، العمل الدرامي الوحيد الذي كتبه أزهريٌّ. فصنوع "سَنْوا" يذكر أن عدة شيوخ أزهريين كتبوا عددًا من المسرحيات المقبولة، ويذكر "جون نينيه"، وهو صحافيٌّ سويسريٌّ وصديقٌ للقوميين المصريين، أن صنوعًا "سَنْوا" وجد عددًا غير قليل من المُحَاكين بين طلاب الأزهر[٨١].

يظل زمن وسبب نهاية أنشطة صنوع "سَنْوا" المسرحية بالدقة غير واضحين. كان آخر عرض على الأرجح في خريف ١٨٧٢ حيث عَرَضَ على مسرح الكوميدي الذي كان يُفْتَحُ عادةً في موسم الشتاء فقط. وطبقًا لصنوع "سَنْوا" فإن الخديو خوَّل له، بعد أكثر من مائتي مسرحية قدمتها فرقته، أن يعرض ثلاث مسرحيات على مسرح الكوميدي في أمسية الحفل. وكانت الفرقة حتى ذلك الوقت تعرض بانتظام يومين أسبوعيًّا على المسرح الفرنسي[٨٢] وربما على مسرح الحفلات "كونسرت" بالأزبكية. ويصف صنوع "سَنْوا" ما أدّى إلى إغلاق مسرحه:

"وفي العام التالي، وبالتحديد بعد مائتي عرض أحسن الجمهور استقبالهم، شرفني الخديو بأن طلب مني أن أعرض ثلاث مسرحيات أخرى في حفل ساهر على مسرح الكوميدي فرانسيز (القاهرة). وقد قُوبِلَتْ فرقتي بالتصفيق الجنوني من الجماهير، وحتى من سُمُوِّ الخديو نفسه. ولكن كانت هناك قُبَّعَاتٌ ضخمة (إنجليزية) في الصالة، أعداء التقدم والحضارة. غاظهم أن يشاهدوا "جول بول" عُرْضَةً للسخرية والاستهزاء، و"جوزيف بروردم" (فرنسا) أعظم قدرةً، وكالعادة بحكم انحيازهم إلى البلاط، أَوْعَزُوا إلى الخديو بأن في مسرحياتي (التي قمتُ بعرضها في ذلك المساء) تلميحاتٍ

وإشارات خبيثةً تتعلق بشخصه وحكومتـه. وعليـه فقـد أمـر بإغلاق مسرحي أمام سخط الجماهير واستيائها"[٨٣].

وليس من المعروف أي المسرحيات على وجـه الخـصوص قـد أزعجت لآلِيء القلنسوات البيـضاء مـن الـشعر المـستعار مـن عظماء الجالية الإنجليزية. فيقـال إن الإنجليـز تقـدموا بـشكوى وأبلغوا حليفهم عنه، الـوزير العظـيم الـشأن، "نوبـار باشـا"، الذي كان يشاركهم حـنقهم ونقـل تعليقـاتهم إلى الخـديو ي. ولتهدئة "ألبيون" راعي مـصر وصـديقها، تَـمَّ إقـصاء صـنوع "سَنْوا"، وأُغْلِقَ مسرحُه بعد ذلـك بقليـل[٨٤]. ويقـدم صـنوع "سَنْوا" صورة هزلية ساخرة إنجليزيـة في مـسرحيته الهزليـة ذات الفصل الواحد "السوَّاح والحمار" التي يـسخر فيهـا مـن رجـل إنجليزي، جون بولْ، الذي يحـاول أن يـستأجر حمـارًا، ويكـون موضع سخرية واستهزاء بـسبب لكنتـه العربيـة الملحونـة. ولا توجد أية تفاصيل عن أي عرض لهـذه المـسرحية الـصغيرة ذات الورقتين بين متعلقاته. ومن المسرحيات الـتي لاتـزال نـصوصها باقية، يكـاد يوجـد عمـل يمكـن اعتبـاره ناقـدًا للخـديوي وحكومته؛ فهو يثني على الخديوي إسماعيـل وعلـى إنجازاتـه في حقيقة الأمر، في عدة مناسبات. ويُـسَلِّمُ صـنوع "سَـنْوا" بـأن مسرحيات ذات طـابع سياسـي كانـت ممـا أدى بمـسرحه إلى الزوال:

"ولكن حينمـا أردت أن أبـين لـسموه مـا حققـه مـسرحي والممثلون من تقدم، عرضت أمـام سمـوه مـسرحيات جـادة، ومسرحيات درامية من تأليف كبـار كُتَّـابِ الغَـرْبِ تتـضمن

تمجيدًا للعدالة والحرية، وهجومًا على الاستعباد والظلم. حينئذ أُسْدِلَ الستارُ على مسرحي للأبد، وتمت تصفية الفرقة"[٨٥].

ويذكر "مارتين"، رئيس تحرير الجريدة الفرنسية "إيلاستراسيو"، أن عدة عوامل تضافرت فأدَّتْ إلى إغلاق مسرح صنوع "سَنُوا":

"ولكن حينما أراد (صنوع) "سَنُوا" أن يجعل من المنصة منبرًا ليوجه منه النقد والسخرية للعادات الفاسدة المنتشرة في بلاط الخديو وحينما عرض مسرحية من تأليفه بعنوان "الوطن والحرية" وحينما سار مشايخ الأزهر على نَهْجِ صنوع "سَنُوا" واقْتَفَوْا آثاره بتأليف وعرض مسرحيات عربية، فقد تم إصدار قرار بإلغاء المسرح الجديد"[٨٦].

لم يشر "مارتين" أدنى إشارة إلى محاولة إنجليزية للعمل على إغلاق مسرح صنوع "سَنُوا". إن الإلماع إلى هجوم قام به صنوع "سَنُوا" على أعراف البلاط ربما يشير إلى هجومه على مسألة تعدد الزوجات في مسرحية "الضرتين". ومع ذلك فإن ما أثاره الأمر من اضطرابات في الشهور القليلة الأولى من مسرحه كان عليه أن يهدأ بحلول عام ١٨٧٢. ويؤيد "بارون دي فو" وجهة نظر "مارتين" في استنتاجه أن المسرح أغلق حين أقدم صنوع "سَنُوا" على "نقد تعدد الزوجات والإنذار بسرقات بعض الموظفين[٨٧]. وربما كانت مسرحية "الوطن والحرية" واحدة من المسرحيات الثلاث التي عرضت في الليلة الأخيرة على مسرح الكوميدي، ولا يُعْرَفُ أيُّ شيء عن هذا

العمل فيما عدا أنه اسْتُقْبِلَ استقبالاً جيدًا[88]. وقد صرح صنوع "سَنْوا" فيما بعد أن المسرح العربي أُغْلِقَ عندما ذكر في بعض مسرحياته أن "أصحاب الفخامة الذوات" (طبقة الأتراك الحاكمة) لا يجب أن يعاملوا الفلاحين بقسوة، بل يجب أن يَسْعَوْا جاهدين من أجل تقدم وحرية المصريين"[89]. لا توجد تقارير في الصحافة المصرية المعاصرة توضح الأسباب الدقيقة لإغلاق مسرح صنوع "سَنْوا".

ومن الممكن أن تكون أسباب مالية أيضًا كانت عاملاً هامًّا أسهم في إغلاقه، ففي مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" يخبرنا صنوع "سَنْوا" كيف كان ممثلوه على شفا أن يرفضوا أن يمثلوا؛ لأنهم لم يكونوا يتسلمون رواتب منتظمة. وأخبرهم صنوع "سَنْوا" أنه سيذهب إلى قصر عابدين" ليطلبَ من صديقه، خيري باشا، أن يكلم الخديو أن يمنحهم مرتبات من المال الملكي[90]. ففضلاً عن مبلغ المائة جنيه الوحيد الذي دفعه لهم الخديو، لم يَرُدَّ إسماعيل لصنوع "سَنْوا" ما كان قد أنفقه على المسرح، ولذا اضطر صنوع "سَنْوا" أن يدفع ديون المسرح من جيبه الخاص بأن باع كل ما يملك[91]. يقول "جيرولد" إن صنوعًا "سَنْوا":

"... قد وُعِدَ بإعانة مالية لدعم مسرحه، وفي انتظار هذه المساعدة، كان قد خفض أسعار الدخول، ولذا فإن عمله لم يعد عليه بفائدة. فلم يكن الساخر القوي يتوقع أن يكون حاميًا لعمله، وبعد صراعٍ، أسدل الستار للمرة الأخيرة وكم كان حزن ناصريه من الفقراء"[92].

عندما بدأ صنوع "سَنْوا" مسرحه فإنه خلق عددًا من الأعداء في القصر والذين يمكن أن يكونوا قد خططوا لإغلاق مسرحه. فعندما أمر الخديو "علي مبارك"، ناظر المعارف، أن يزيد راتب صنوع "سَنْوا" بصفته مدرسًا في المهندسخانة، عمل الوزير الضنين على فصل صنوع[٩٣]. ويقرر صنوع "سَنْوا" في مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" أنه فُصِلَ من وظيفته في اليوم الذي اشتغل فيه بهواية المسرح وعمل في كتابة مسرحياته، ووجد نفسه في متاعبَ حقيقية، ويقول "دي بينيير" مؤلف كتاب "انتقاد مصر، ألبوم أبي نضارة" إن هذا الفصل وقع بعد قمع المسرح، فهجره تلاميذه وتوقف عمله. إن صنوعًا "سَنْوا" خلق أعداءه، وبدافع الغيرة منه بدؤوا يهاجمونه في الصحافة[٩٤].

كان مبارك ناظرًا للمعارف على فترات متقطعة منذ عام ١٨٦٨ وحتى أغسطس ١٨٧٢، لكنه ظل مستشارًا للوزارة بعد هذه الفترة. تظن الناقدة، "نجوى عانوس" أن "مبارك" ربما قد نظر إلى المسرح، وعلى الأخص ظهور النساء على المسرح، بصفته بدْعَة قد تُبْعِدُ أذهان الناس عن صالح الأعمال[٩٥]، لكن "مبارك"، على أية حال، كان أبعد ما يكون عن السلبية في روايته "علم الدين" وقد شجع "جلالاً" على ترجمة مسرحية "طرطوف".

عارض درانيت بك ، مدير المسارح الخديوية، أيضًا أنشطة صنوع "سَنْوا" المسرحية، كما عارض بشدة تأسيس المسرح العربي من جانب صنوع "سَنْوا"، ويصرح صنوع "سَنْوا"

واصفًا "درانيت" بأنه ألدُّ أعدائه حيث إن الأخير يتفوق عليه في المكر[96]. وربما يكون "درانيت" قد خشيَ أن تقل رعاية الخديو للمسرح الأوروبي بنمو المسرح العربي، فلابد أن زيادة أعداد العروض العربية تعني انخفاضًا مناظرًا في عدد الأعمال المعروضة في مسارح الدولة الثلاثة: الأوبرا والكوميدي ومسرح كونسرت. ومع تمثيل أكثر من مائتي مسرحية عربية في عامين، فإن انتهاكات كثيرةً قد وقعت في ميدان المسرح الأوروبي.

ويذكر صنوع "سَنُوا" أن أعداءه كانوا قد بدؤوا في الهجوم عليه على الأرجح في الصحافة الأوروبية المحلية، فقد انْتُقِدَ في مقال نُشِرَ في الجريدة الإيطالية L'Avvenire d'Egitto بالإسكندرية؛ لعدم اتباعه قواعدَ اللغة ولاستخدامه العربية العامية في مسرحياته. وردَّ صنوع "سَنُوا" بأن اللغة العامية هي، في نهاية الأمر، ما يستخدمه كل الناس، حتى المتعلمون في حياتهم اليومية. شعر صنوع "سَنُوا" بأن الكوميديا يجب أن تعكس الحياة، وأن اللُّغَةَ على المسرح يجب أن تكون اللُّغَةَ التي يستخدمها الجميع. وطبقًا للترجمة التي صاغها لهذه القصة في مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" فإن ممثلي صنوع "سَنُوا" اتهموا الصحافي الإيطالي بالحقد على الكاتب المسرحي، ودَعَوا الإيطاليَّ أن يُرِيَهُمْ مسرحيةً عربيةً كتبها هو. كان العمل- المقالَ- ضخمًا ومكتوبًا بأسلوب نَحْوِيٍّ رنَّسان غريب. مات الممثلون ضحكًا عندما قرؤوا المقال وردوه إلى كاتبه[97]. وربما كان الصحافي هو "دي مارشي" الذي كان قد أبدى رغبته في أن يترجم أوبرا إيطالية إلى العربية.

إنَّ عددَ المسرحيات المعروضة على وجه الدقة في هذين الموسمين الأوَّلَيْنِ من المسرح العربي أمْرٌ يدعو إلى التخمين، فصنوع "سَنْوا" يزعم أنه قد قدَّم ما يزيد عن مسائتي عَرْضٍ في سنتين بما في ذلك اثنتين وثلاثين مسرحيةً كتبها هو[٩٨]، وذكر أيضًا قيامه بعرض مائة وستين[٩٩]عرضًا لمسرحيات عربية متنوعة[١٠٠] شَمِلَتْ ثلاثين مسرحيةً كتبها هو، وهو رقم استشهد به أيضًا. وكان جمهور المسارح الخديوية يتألف من الخديو والحاشية والوزراء وحجاب القصر والإدارة والهيئات القنصلية والجهات الرسمية والجيش والجاليات الأجنبية والرحَّالة، ويتألف مسرح صنوع "سَنْوا" الصغير من "البرجوازيين وصغار التجار والموظفين وعامة الناس والطلاب"[١٠١]. ومن بين هذه المسرحيات نيف وثلاثون مسرحية يَذْكُرُ صنوع "سَنْوا" أنَّهُ كتبها وعُرِضَتْ على مدى سنتين، وهناك ثمانية نصوص متاحة فقط اليوم. فلم يُنْشَرْ أيٌّ من النصوص حتى ذلك الوقت، فيما عدا ترجمتين لمسرحيتين إيطاليتين، وإلى أن صدرت طبعة بيروت من مسرحياته لم يكن قد طُبِعَ من مسرحياته غير مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه" الصادرة ببيروت عام ١٩١٢وربما أعيدت كتابة هذه المسرحية خلال إقامته بفرنسا. ويعتقد الناقد "أبو النجا" أن هذه المسرحيات الاثنتين والثلاثين يمكن تقليصها إلى حوالي عشر مسرحيات صغيرة وأن باقي مسرحياته إمَّا مسرحيات نقدية ساخرة عنيفة أو مسرحيات قصيرة مأخوذة من نفس الأعمال أو مسرحيات ارتجالية[١٠٢]. يرى دارسان آخران أيضًا "لوقا"

و"نجم"[١٠٣] أن عددًا أقلَّ من المسرحيات قد كتبت. وقد أقرَّ صنوع "سَنُوا" أنه كتب وعرض العديد من المسرحيات الكوميدية والهزلية ذات الفصل الواحد[١٠٤]. مثل "السوَّاح والحمار"، وثلاثة أعمال قصيرة عُرِضَتْ ومسرحية "البخيل" في يوليو من عام ١٨٧١.

وبصرف النظر عن المسرحيات الطويلة المذكورة آنفًا، عُرِضَتْ أيضًا في هذه الفترة مسرحيته الكوميدية "الصداقة: أعني زواج الست وردة من ابن عمها ". وتتعلق المسرحية بسلسلة من مكائد العشاق التي يتظاهر فيها شاب مصري بأنه تاجر إنجليزي؛ ليختبر مدى وفاء حبيبته وتنتهي بالزواج. ربما تكون هذه هي المسرحية التي تُسَمَّى بالفرنسية "جزاء الوفاء"[١٠٥]. ويعطي إبراهيم عبده- مؤرخ الصحافة العربية- عناوين مسرحيات أخرى كتبها صنوع "سَنُوا"، فهو يُدرِجُ في القائمة مسرحيتين: "زوجة الأب" التي تهاجم العجائز الذين يتزوجون فتيات شابات، ومسرحية "زُبَيْدَة" التي تنتقد النساءَ الشرقيات اللائي يُقَلِّدْنَ بشكل أعمى نظيراتهنَّ الغربيات[١٠٦]. ويقدم "عبده" مجموع ثلاثين مسرحية على الأقل من هذه الحقبة المبكرة.

ويقتصر صنوع "سَنُوا" في مسرحياته الكوميدية التي كُتِبَتْ في هذه الفترة على معالجة مختلف الموضوعات الاجتماعية: الحب والزواج وتعدد الزوجات ومساوئ نظام الجريمة. وكذلك مخاطر استعارة العادات وأساليب السلوك الأوروبية دون اعتبار وبسرعة مفرطة. وشخصيات هذه المسرحيات المضحكة عادة ما تكون من الطبقة الوسطى أو فوق الوسطى من المصريين والأجانب: أطباء ومصرفيين وتجار وحتى الأمراء

والباشوات. كانت هذه المجموعة الاجتماعية هي التي تُشَكِّلُ جملة جمهوره، رغم أنه كان مزعومٌ أن جمهوره كان أوسعَ من ذلك، حيث يتراوح ما بين الفلاحين والعمال والوزراء[107]. وقد نال معظم جمهوره نصيبًا لا بَأْسَ به من التعليم وبعضهم تَلَقّى تعليمه في أوروبا، وكانوا يعيشون في رَغَد ولَدَيْهِمْ القُدْرَةُ على توظيف خُدَّام في منازلهم. وهُمْ لا هَمَّ لهم إلا أنفسهم كلية و لم يهتموا بالمشكلات السياسية والاجتماعية في بلدهم. وبعكس هؤلاء كانت الدوائر البرجوازية التي تَرَدَّدَتْ على مسرح صنوع "سَنْوا" في تلك الحقبة. وعلى الرغم من أن بعض شخصيات صنوع "سَنْوا" من صغار الكَتَبَة أو موظفي البنوك، فإن تصويرَه لهؤلاء الأدنى مترلةً محايدٌ بشكلٍ عام أكثر من كونه متعاطفًا معهم[108].

إن المعجبين بصنوع "سَنْوا" في فرنسا- وكان مَصْدَرُهُمْ دون أدنى شك صنوعًا "سَنْوا" نَفْسَهُ- أشاروا إشارات عديدة إلى الانتقادات السياسية التي انْطَوَتْ عليها مسرحياتُه، تلك المسرحياتُ التي تَمَّ إنجازُها بنفقات سادات مصر- الطغاة الظالمين-، وزعم المعجبون بصنوع "سَنْوا" أن مسرحياته نشرت أفكارًا عن حب الوطن، وكرامة الإنسان، والعدالة، ورفع الحماية:

"في الواقع، سَمَحَتْ له المنصةُ بملاحقة الحكومة، وفساد الموظفين. فعن طريق حدوتة ذكية، كان يكشف المتآمرين ويفضح لصوص المال العام. ويسخر من الطغاة الوطنيين والأجانب سواء بسواء. كما كان يتعاطف مع آلام الشعب من الأغنياء، ويطالب بتطبيق حقوق الإنسان وكان ذلك هو موضوعه الأثيرَ، وذلك لصالح الضعفاء والمعدمين"[109].

وإذا كان يستخدم مسرحه، كما قال أصدقاؤه، لنقد أفعال الخديو، فإن مسرحياته الكوميدية، إذا كان ذلك كل ما كتبه والذي اعتبره معظم مشاهديه ترفيهًا غير ضار على الأرجح، قد أُعْطِيَتْ وزنًا أكبرَ مما تستحقه لأول وهلة. يقول "جون نينيه": [إن صنوعًا "سَنْوا" كان متنكرًا تحت ستار الاستعراض الفكاهي اللاذع"] ففي مسرحياته نراه قد "سخر من كل الأشكال المعاصرة لإفراط الأسرة الحاكمة ". ويزعم "جيرولد" أن صنوعًا "سَنْوا" [صَوَّب كل سهامه إلى جشع وزيف وعدم إخلاص الموظفين المصريين]. ويقول إن صنوعًا "سَنْوا" قد اصطدم بموظفي الحكومة الذين كانوا، بصفتهم أدوات الخديو "طغاةً وقامعين للشعب"(١١٠)، كان كلاًّ من "جيرولد" و"نينيه" يُرَدِّدُ على الأرجح أقوالَ صنوع "سَنْوا" نفسه عن مسرحه، ومن المؤكد أن صنوعًا "سَنْوا" زعم الكثير بشأن جدارة مسرحياته الاجتماعية، التي تراوحت حسب أقواله بين "المسرحية الهزلية التي تُنْزِلُ العقابَ بالرذيلة وبين الكوميديا المنتقدة للشخصيات والأخلاقيات والدراما التي تُلْهِمُ المشاعرَ النبيلة والتراجيديات التي تُمَجِّدُ أعمالَ البطولة وتحيي الذكريات الوطنية"(١١١).

يقول "فينترينييه" في بحثه التاريخي القصير عن مسرح "أبو نضارة" إن صنوعًا "سَنْوا" كتب في موضوعات متنوعة:

"من ناحية أخرى كان الكاتب يُنَوِّعُ في موضوعاته ابتداءً من "الفارس" الصارخ و"الفودفيل" الهادئة، حتى الدراما والتراجيديا الرهيبة التي كانت تُلْقِي الرُّعْبَ في قلوب

النظارة. كان يُضحِكُ الجمهور ويسليه ويَجولُ به في دروب الفانتازيا والخيال. وفجأة يُغَيِّرُ الطابع والهدف. ثم ينتقل إلى الهجوم على الجريمة ومعاقبتها والثأر للمظلوم والقصاص من الظالم والسخرية من الماكرين وعبيد المتع الحسية والأجانب الجشعين الذين جاؤوا من أقصى الأرض؛ ابتغاء الجاه والثراء"(١١٢).

وربما يكون قد توقف عند مرحلة ما عن كتابة مسرحيات وطنية وعاد إلى كوميدياته الجاهزة المألوفة. ففي "موليير مصر" يقول أحد الممثلين "حبيب لصنوع": لم تعد تكتب لنا مسرحيات تذكر كلمات الحرية والوطنية والمناظرات القومية وليس ثَمَّ حديثٌ عن الاستقلال(١١٣).

كتب صنوع "سَنُوا" مسرحياته ممتزجة فيها الفصحى بالعامية، دون أن يصل إلى العامية النقية التي تستخدمها الهزليات المصرية الحديثة، كما استخدم الحوار بمهارة مثبتًا إلمامَه باللغة وموضوعات الحديث التي يتطرق الفلاحون والبرجوازيون والمجتمع الرفيع إليها. وأصبح ممثلوه ماهرين في محاكاة شخصيات شعبية شتى. كان "متري" مشهورًا بتصوير الفلاح، و"حبيب" بتصوير التاجر، و"إسطفان" بتصوير "الوغد"، و"عبد الخالق" بالمهرج الهزلي، و"حُنَين" بالأوروبي(١١٤). كما استنسخ بشكل أصيل اللكنات المتنوعة، مثل اللكنات النوبية للخدم في "أبي رضا البربري وكعب الخير"، ولكنة "تريزا" الأوروبية في "البورصة المصرية"، ولهجة "نعمة الله السورية" في "الصداقة". ويَستمدُّ الكثيرُ من

كوميديات مسرحياته من اللكنات الغريبة لشخصياته غير العربية[١١٥]. وكثير من مسرحياته الباقية تتضمن أغانيَ أو أشعارًا قصيرة غالبًا تأتي كتقديم لفصل من فصول المسرحية أو في نهاية المسرحية لكن هذه الأغانيَ مجرد تنميق ولا تقْلبُ مسرحياته مسرحياتٍ موسيقيةً أو أعمالاً أوبرالية.

عندما انغلق مسرح صنوع "سَنُوا"، ربما استمر شكل من النشاط المسرحي العربيّ، ولكن ليس في مسارح الدولة. وقد حملت مجلة "روضة المدارس" تقريرًا في أكتوبر من عام ١٨٧٢ أن مسرحياتٍ أصليةً، ربما كانت بالعربية، عُرِضَتْ أثناء الامتحانات في مدارس الدولة الخصوصية والتجهيزية (المدارس الخاصة والإعدادية)[١١٦]. وبالمقارنة بالمدارس السورية يبدو أنه كان هناك مسرحياتٌ أقلُّ بكثير تُعْرَضُ في المدارس المصرية، وذلك طبقًا للصحافة المصرية التي كانت تنشر تقاريرَ بين الفينة والفينة عن احتفالات الامتحانات آخر العام الدراسي وتوزيع الجوائز.

كان صنوع "سَنْوا" نشيطًا في مجالات أخرى بعد أن كَفَّ المسرحُ العربيُّ عن أنشطته. ففي عام ١٨٧٢ أسَّسَ صنوع "سَنْوا" جمعيةً ثقافيةً تُسَمَّى "محفل التقدم". وعندما أُغْلِقَتْ هذه الجمعيةُ عام ١٨٧٣ تَشَكَّلَتْ جمعيةٌ أخرى لتَحِلَّ مَحَلَّهَا، وهي جمعية "محيي العلم والأوطان"(١١٧). وقد أُوقِفَتْ بأمرٍ من الخديو. ويعتقد "نجم" أن نشاطه السياسي وعلاقته بالأفغاني وارتباطه بالجمعيتين كانت كلُّهَا عَوَامِلَ أساسيةً قادت إلى إغلاق مسرحه، ولكن من الواضح، أن الجمعيتين تأسستا في وقت متأخر جدًّا لتسهما في إنهاء مسرحه(١١٨). وعلى الرغم من انشغاله بأمور أخرى فإنه لم يَتَخَلَّ عن فكرة إحياء المسرح المصري. فقد أوردت الجريدة الفرنسية "النيل" تقريرًا في ربيع عام ١٨٧٣ أن صنوعًا "سَنْوا" كان ينوي أن يعيد افتتاح مسرحه، وهكذا فإن صنوعًا "سَنْوا" لابد أنه اعتبر إيقاف مسرحه نكسةً مؤقتة فقط:

"من أجل مواساتنا (بمناسبة ختام الموسم الشتوي) وعدنا الأستاذ جيمز سَنْوا بأن يُعِيدَ في الموسم الصيفي افتتاحَ مسرح الأزبكية العربي. ومن حسن الحظ أن غَيَّرَ الأستاذ سَنْوا من مشروعاته وآرائه، وكَرَّسَ اهتمامه على معرض فيينا العالمي الذي ينوي أن يُدْلِي بوصفه باللغة العربية للمواطنين"(١١٩).

ويبدو أن هذه الجريدة، بقراءة ما بين السطور، كانت قلقة أن تؤدي إعادة افتتاح المسرح العربي إلى متاعبَ؛ ربما لأنه قد واجه من قبلُ معارضة بالغة للغاية في دوائر الحكومة. فالمقال يقرر في تنهيدة تدل على الراحة أن صنوعًا "سَنْوا" قد غيَّرَ رأيه. وكانت قطاعاتٌ أخرى من الصحافة الأوروبية أكثر تشجيعًا. فقد طالب "جورج باربييه" في جريدته المسرحية "الأزبكية" عام ١٨٧٣ بإعادة افتتاح مسرح صنوع "سَنْوا". وأثنى على خالق المسرح العربي الذي قوبلت مسرحياتُه بحماس من جانب جمهور مفعم بالحيوية:

"هذه المؤلفات (مسرحيات صنوع وآخرين) لا تريد سوى العرض فماذا ينقصها من أجل ذلك؟ كل شيء. وماذا تبقى لذلك؟ لا شيء تقريبًا. يكفي في رأينا جمع عدد كافٍ ومناسب لتكوين جمعية درامية، تتأسس برعاية أمير مصريٍّ. ويقوم المشتركون بتحديد المصروفات، وهي ليست باهظة، وبخاصة إذا ساهمت رعاية وجهاء القوم في تخفيضها. ألا تستطيع مثلاً أن تقوم بالمحاولة هذا الصيف وذلك بوضع قاعة مسرح الكوميدي تحت تصرف الأستاذ صنوع "سَنْوا"؟ ولا ينبغي أن يُطْلَبَ منه إلا دَفْعُ أجور الممثلين. ومن المؤكد أن الاشتراكات التي يتم تحصيلها مقدمًا تفي بهذا الغرض. الأستاذ صنوع "سَنْوا" رجل لا يسعى إلى مكاسبَ شخصية. كل ما يريده هو أن تكلل مجهوداته بالنجاح في البداية ولا تظل عقيمة. الممثلون موجودون، والنظارة موجودون، فلماذا لا ننجح؟ أصبح الأوروبيون أنفسهم في النهاية يجدون

متعة في هذه العروض. من الممكن ترجمة المسرحيات العربية إلى الفرنسية والإيطالية، بحيث يتمكن المشاهدون من فهم الألفاظ التي تصعب عليهم ولا شك أن الأشخاص الذين لهم إلمام بالعربية، لن يلبثوا أن يزدادوا معرفةً بها. نرجو أن تُبْذَلَ في هذا الصدد مجهوداتٌ جديدةٌ، وأن يتأسس المسرح العربي في نهاية الأمر"(١٢٠).

وكان على "باربييه" أن يدعم محاولات إعادة افتتاح مسرح صنوع "سَنْوا" مرة أخرى بعد ذلك ببضع سنوات. كان من الواضح أن ثَمَّةَ مدرستين فكريتين في الجالية الأوروبية تجاه مسرح صنوع "سَنْوا" العربي. كان هناك مَنْ يعارضه ويعارض وجوده وكان هناك آخرون مثل "باربييه" ممن كانوا يأملون في أن تتشكل جمعية درامية مثل تلك التي وعد بها "إسماعيل صديق باشا" قبل ذلك بسنة أو زهائها. إن التبرع لهذه الجمعية قد زَوَّدَ المسرح العربي بأساس مالي قوي. وليست هناك أية إشارة إلى أن خطط صنوع "سَنْوا" لإحياء المسرح أثمرت عن شيء. ففي عام ١٨٧٤ زار صنوع "سَنْوا" العواصم والمدن الأوروبية الرئيسية، وكان قد عهد إليه بهذه الزيارة بصفتها مهمة شبه رسمية. وأثناء وجوده في إيطاليا أخذ استعداده لعرض ثلاث من مسرحياته بالإيطالية في "جنوة". كان قد كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية عن العادات المصرية، فكانت ناجحة للغاية في المسارح الإيطالية الرئيسية في الشرق (في تركيا) وفي إيطاليا ذاتها أيضًا(١٢١). وهناك أعداد بالإيطالية لمسرحية "الأميرة الإسكندرانية" تُسَمَّى

"الأرستقراطية الإسكندرانية" وكوميديا ذات فصل واحد "الزوج الخائن" وكوميديا إيطالية ذات ثلاثة فصول "فاطمة". وقد عُرِضَتْ هذه المسرحيةُ الأخيرة عام ١٨٧٠، بالعربية على الأرجح، وقدمت أيضًا بالفرنسية(١٢٢). وقد احتفظت عائلته بمخطوط هذه المسرحية المترجمة إلى الإيطالية والفرنسية. وأثناء وجوده في فرنسا وإيطاليا وألمانيا، قرأ أعماله المسرحية على عديد من مديري المسارح وعلى بعض رجال الأدب المبرزين. ونصحه الجميع أن يواصل عمله مؤكدين له أن عرض مسرحياته لابد وأن يثير اهتمامًا حيويًّا في أوروبا ووُعِدَ أيضًا بدعم مالي(١٢٣).

عندما عاد صنوع "سَنْوا" من إيطاليا تسببت الطبيعة الثورية لقطعة كان قد كتبها شعرًا في أبيات ثنائية في التنافر بينه وبين الخديو. كان صنوع "سَنْوا" قد كتبها عن رحلته وقدمها للخديوي، معتقدًا أنه سيرحب بها. وبدلاً من ذلك شنَّ الخديو حربًا على صنوع "سَنْوا"؛ لأنه قد تكلم بصراحة وحرية. وفيما بعد سخر صنوع "سَنْوا" من مشاعر الخديو شعرًا(١٢٤):

لا أريد نشر الحضارة في بلدي

هكذا يقول الخديو بأعلى صوته

إن الحرية تفسد أخلاق شعوب الشرق الطيبة بأسرها

إنك بتمثيلك وتلاميذَك وخطبَك

تدفع الرعايا الطيبين إلى الثورة

وخاصة بهذا المخطوط(١٢٤).

بعد هذه الواقعة تَمَكَّنَ "خيري باشا" صَديق صنوع "سَنْوا" وخاتم الملك من أن يقنع الخديو إسماعيل بأن صنوعًا "سَنْوا" كان مواطنًا مخلصًا، ومن ثَمَّ أُعيدَ السماحُ له بدخول دوائر القصر. وفي عام ١٨٧٥ نشر أحمد معجبيه "حول باربييه" مسرحية "الأرستقراطية الإسكندرانية" بمطبعته الخاصة. وفي المقدمة نشر "باربييه" مقاله من "الأزبكية" الذي أشرنا إليه آنفًا يطالب فيه بإعادة افتتاح المسرح العربي. وأهدى صنوع "سَنْوا" نَفْسُهُ هذا الإعدادَ الإيطاليَّ إلى "خيري باشا"؛ شاكرًا له رعايتَه له فهو الذي مَكَّنَهُ من أن يؤسسَ مسرحًا عربيًّا. وأقرَّ بأنه اضطر إلى أن يرضخ تحت العبء (المالي) الثقيل الذي تطلبه إدارةُ مسرحه، الذي كان أعظم من أن يتحمله وحده، ولذا فإنه أغلق مسرحه. قال صنوع "سَنْوا" إنه متأكد أنه بعد أن أبرز الفكرة الآن، فإن آخرين سيحذون حذوه ويجنون المكاسب. قال إنه قد قرر أن يركز مجهوداته على إعداد ترجمات لأعماله للمسرح الأوروبي. وطبقًا للمقدمة فإن هذه الترجمة الإيطالية للمسرحية قد عُرِضَتْ سلفًا بالإسكندرية والقاهرة وأن نجاح العرض شجعه على ترجمة بعض مسرحياته الأخرى[١٢٥].

نشر "باربييه" مسرحية صنوع "الزوج الخائن" بالقاهرة عام ١٨٧٦. كان لا يزال لديه داعموه في الصحافة الأوروبية المحلية، فقد نشرت مجلة "جابلين" الانتقادية سيرته عام ١٨٧٦ ونَوَّهَتْ بأن محاولته الجريئة لخلق مسرح عربي قد تكللت بالنجاح الباهر[١٢٦]. وقد بَقِيَتْ نصوص مسرحيات أخرى واحتفظت عائلته في باريس بنسخة من حوار بالفرنسية لم

يُنْشَرْ، وبعد ذلك بسنوات عـام ١٨٩٠، نـشر صـنوع "سَـنْوا" قصة حب بعنوان "لوكاندة بابل" وَهْيَ مـسرحية قـصيرة كُتِبَـتْ في ست لغات. وليس من الواضح مـا إذا كـان أيٌّ مـن هـذه المسرحيات الـثلاث إعـدادات عـن مـسرحيات عربيـة مـن ذخيرته المسرحية الخاصة بـه في تلـك الـسنين الأولى أم لا ؟ وفي عام ١٩١١ نشر صنوع "سَنْوا" بباريس مـسرحيةً قوميـةً تؤيـد العثمانيين "السلاسل المُحَطَّمَة" وكانت بالفرنسية(١٢٧).

ولما كان نشيطًا بوصـفه صـحافيًّا منـذ عـام ١٨٥٨، فـإن صنوعًا "سَنْوا" كان قد نـشر، حـوالي عـام ١٨٧٤، جريدتـه الانتقاديـة الأولى. ففـي مـارس ١٨٧٣ أصـدر جريـدتين في القاهرة: جريدة متعددة اللغات بعنـوان "الثرثـار المـصري"(لـو بافـارد إيجيـسيا) Le Bavard Egyptien والجريـدة العربية "أبو نضارة زرقا". وقـد حَظِيَـت الأولى بتوزيـع واسـع النطاق حتى تَـمَّ قَمْعُهَـا؛ لمهاجمتـها الحكومـةَ(١٢٨). وكرَّسـت الأخرى، وهي جريدة مصورة، أعمدها بـشكل خـاص تقريبًـا لنقد الحكومة، مما أغضب الخديو وقاد إلى نفـي صـنوع "سَـنْوا" وقُمِعَتْ بعد أقل من شهرَيْن. أُلْقِيَ القبضُ علـى صـنوع "سَـنْوا" ونُفِيَ يوم ٣٠ يونيو عام ١٨٧٨، وكان ذلك طبقًـا لـ"نينيـه"؛ بسبب تهكمه علـى الـبلاط وبـسبب مـسرحياته(١٢٩). وعلـى الرغم من أن نشاطه المسرحي كان قد انتهى قبـل ذلـك بـست سنوات، فإنه يبدو أن مسرحه كان عـاملاً مهمًّـا مـن عوامـل طرده.

وبإغلاق مسرح صنوع "سَنْوا" عـام ١٨٧٢ انتـهت المرحلـة الأولى من مراحل المسرح العربي المـصري، وبعـد ذلـك كـان

السوريون هم الذين احتكروا المسرح العربي. وعلـى الـرغم مـن أن كثيرًا ممن ارتبطوا بالمسرح المبكر، صـنوع "سَـنْوا" و"جـلال" و"المويلحي" و"أنسي" و"عبد الفتاح" و"أبو الـسعود"، كـانوا لا يزالون أحياء عندما وصـلت الفـرق المـسرحية الـسورية الأولى عام ١٨٧٦، فـإن هـؤلاء المـصريين لم يبـدوا اهتمامًـا فعَّـالاً بالمسرح العربي. لم يكن الخديو إسماعيـل قـد أعطـى تشـجيعًا كافيًا لمشروعاتهم المسرحية، ولـذا فـإنهم قـرروا دون شـك أن يوجهوا اهتمامهم إلى أمور أخرى. وكـان الممثلـون الـسوريون والكتاب الدراميون يَتَلَقَّوْنَ أغلبية الدعم الرسمـيِّ في ذلـك الحـين بدعم من الصحافة الخاصة التي كان يسيطر عليها سوريون.

هوامش الفصل الرابع:

١- Landau (1969), 56

٢- عن صنوع، انظر:

- إبراهيم عبده: أبو نظّارة، القاهرة، ١٩٥٣.

- الصحفي الثائر، مدرسة السياسة، مطابع روز اليوسف (١٩٥٥).

- نجوى إبراهيم عانوس: مسرح يعقوب صنوع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

- يعقوب صنوع، لعبة التياترية (تحرير: نجوى عانوس) القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٨٧.

- M.M.Badawi, "The Father of modern Egyptian theatre: Ya'qūb Sanū'", Journal of Arabic Literature, xvi (1985), 132- 45; lrene L. Gendzier, The Pratical Visions of Ya'qūb Sanū' (Cambridge, Harvard University Press, 1966).

- عبد الحميد غنيم: صنوع، رائد المسرح المصري، القاهرة، ١٩٦٦.

- Richard Gottheil, "James Sanua", Jewish Encyclopedia, xi (1965), 50- 1, 66- 7; Jacob Landau, "Abū Naddāra", The Encyclopedia of Islam, 1 (1960), 141- 2, "Abū Naddāra, an Egyptian Jewish nationalist", The Journal of Jewish Studies, iii: 1 (1952), 30- 44, and "L'Ebreo Sanua: nazionalista egiziana", La Rassegna Mensile, xix: 7 (Rome, July 1953), 291- 301; Bernard Lewis, "The Sheikh with blue spectacles", The Jewish Chronicle, supplement, lxciv (April 1939), 1- 2.

- أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، المجلة، عدد ٥، ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥١- ٧١.

- أحمد المغازي: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب، مجلة المسرح، عـــدد ٣٨، فبراير ١٩٦٧، ص ٥٥- ٥٩.

- Matti Moosa, "Ya'qūb Sanū' and the rise of Arab drama in Egypt", Internanational Journal of

Middle Eastern Studies, 5: 4 (1974), 401- 33; Shmuel Moreh, " Ya'qūb Sanū': his religious identity and work" in Shimon Shamir (ed.), The Jews of Egypt (London, 1987), 111- 29, 244- 64 and "New light on Ya'qûb Sanua's life and editorial work through his Paris archive" in Ami Elad (ed.), Writer, Culture, Text Studies in Modern Arabic Literature (Fredericton, York Press Ltd., 1993), 101- 15.

- عبد المنعم صبحي: يعقوب صنوع، رائد المسرح القومي، مجلة الكاتب، العدد ٢٩، أغسطس ١٩٦٣، ص ٩٩- ١١٣.

- Arlette Tadié, "Naissance du theater en Égypte: Ya'qūb Sanū'", Cahiers d'Etudes Arabes, 4 (1990), 7- 64; Ada van Dijk, "Abū Nazzāra: The Power of Pen and Pencil", Amsterdam Middle Eastern Studies, 42- 58.

- د. محمد يوسف نجم: المسرح العربي... دراسات ونصوص، ٣- يعقوب صنوع (أبو نضّارة)، بيروت، ١٩٦٣.

وفي هذا الكتاب نصوص ثماني مسرحيات: بورصة مصر- العليل (أو حلوان والعليل)- السوّاح والحمّار- أبو ريدة وكعب الخير- الصّداقة- الأميرة الإسكندرانية- الضرتين- موليير مصر وما يقاسيه. وهذا كل ما بَقِي من مسرحياته العربية.

٣- Sanua, Seconde conference, 11. ومقال غفل من اسم المؤلف بعنوان "ترجمة حال أبي نظارة..." أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧).

٤- أبو نضارة: سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧، عدد ٥٣. Gendzier (1966), 17

٥- Anon., The Saturday Review (1879), 112, and baron de Vaux (1886).

٦- نجم: المسرح العربي، دراسات ونصوص، ٣- يعقوب صنوع، ص ٢٠٩، بيروت، ١٩٦٣.

٧- Chelley (août 1906), 24; Bessières (1886), 38, and Vingtrinier.

٨- حديث يعقوب صنوع لجمعية "تعاون الأفكار" the Société "La Coopération des idées" يوم ١٦ أكتوبر ١٩٠٢، وهذا الحديث موجود في: Chelley (août 1906), 24.

٩- أبو نضارة (سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧)، ص ٥٣.

١٠- إبراهيم عبده: أبو نظارة، ص ٢١٤.

- لتفاصيل حول هذه القطعة المسرحية، انظر مقال Chelley (août 1906), 24 Sanua, Ma vie, 9- 12

١١- Vingtrinier (1899), 17، ونجم: نفسه، ص ٢٠١.

١٢- أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مجلة المجلة، القاهرة، عدد ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥٣.

- نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص ٦٨.

١٣- Sanua (1880), 76

١٤- إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤.

- يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ٥٥٠، رقم ١١. وقد تناول داغر مسرحية شيخ البلد كمسرحية منفصلة، تَحُثُّ الآباء على أن يأخذوا في اعتبارهم آراء بناتهم عند الزواج ويلتفتوا إليها.

١٥- داغر: نفسه، ص ٥٥٠، رقم ١٤.

١٦- نجم: نفسه، ص ٢١٩.

١٧- أنور لوقا: نفسه، ص ٧١. إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤، رقم ٧. داغر: نفسه، ص ٥٥١، رقم ١٥.

١٨- Sand (1915), 2, 94- 5

١٩- Lott (1866), 2, 60- 103

٢٠- Anon., The Saturday Review (1879), 112، "بيير- أوغسطين بومارشيه" Pierre- Augustin Beaumarchais (١٧٣٢- ١٧٩٩) مؤلف فرنسي للمسرحية الكوميدية الأكثر نجاحًا في القرن الثامن عشر، وهي "زواج فيجارو" Le Mariage de Figaro

٢١- Mémoires (unpublished), 2, quoted in Gendzier (1964), 84.

٢٢- Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie, يعطي لانداو Landau (1969), 66 انطباعًا بأن صنوعًا "سنّوا" كان له مسرحه الخاص في القاهرة، إلا أنه ليست هناك إشارة تعضد هذا الرأي.

أخطأت نجوى عانوس وآخرون في الاعتقاد بأن هذه المسرحية قد قدمت على مسرح الكوميدي the Comédie، حيث إنه لم يُدرك وجود هذا المسرح الثالث وهو مسرح كونسرت the Théâtre- Concert.

٢٣- Sanua (1875), vii

٢٤- Jerrold (1879), 2, 217 يوجد وصف صنوع لليلة الأولى في Sanua (n.d.), Ma vie, 9- 12

٢٥- حديث صنوع يوجد في Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie, 10.

٢٦- Vingtrinier (1899), 5، نجم: المسرح العربي، دراسات ونصوص. ٣- يعقوب صنوع، ص ١٩٨.

٢٧- حديث صنوع يوجد في: Chelley (août 1906), 24، ونجم، نفسه، ص ١٩٥.

٢٨- Sanua, Jubilé, 8

٢٩- Sanua (1880), 76. يقول فينترينيه Vingtrinier(1899), p. 17 إن صنوعا قدم فقط عملين مازحين ممتلئين بالحيوية والمرح بهذه المناسبة.

٣٠- Speech "Mon theater" by James Sanua at a "conférence littéraire" at the Société "La Coopération des idées", Abou Naddara, 16 October 1902 quoted in Sanua (1912), 13.

٣١- حديث يعقوب صنوع في: Chelley (août 1906), 29, Vingtrinier(1899), p. 17.

يقول حبيب- وهو واحد من شخصيات مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه"- إنّ صنوعًا دُعِيَ "موليير" Moliere بعد عرض مسرحية "القواس وشيخ البلد وراستور بقصر "قصر النيل".

٣٢- Moreh (1987), 116، وحديث يعقوب صنوع في: Chelley (août 1906),

٣٣- Vingtrinier(1899), p. 17

٣٤- حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua (n.d.), Ma vie, 12.

٣٥- Jerrold (1879), 2, 217- 18، وحديث صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29.

٣٦- نجم: مرجع سابق، ص ٢٠٥، وص ٢١٧- ٢١٨.

٣٧- Gendzier (1961), 20 and (1966), 31

٣٨- Blunt (1911), 46

٣٩- نجم: نفسه، ص ٢١١. و Bessières (1886), 38.

٤٠- الجوائب: عدد ٥١٩، ١٠ مايو ١٨٧١.

٤١- يشير صنوع إلى هذه المسرحيات على الجملة: "لَمَّا كوميدية القــواس وشيخ البلد وراستور عَجَّبوا خديونا إسماعيل". انظر نجم: نفس المرجـــع، ص ٢١٩.

يشير "موريه" Moreh إلى أن هذا ربما يشير إلى أنه كان يشير إلى أكثر من مسرحية واحدة. (ورقة بحث غير منشورة ص ١١).

٤٢- الجوائب، عدد ٥٣٥، ١٦ أغسطس ١٨٧١.

٤٣- نجم: نفسه، ص ١٩٥. و Chelley (août 1906), 25.

٤٤- وادي النيل، وهي مقتبسة في الجوائب، عـــدد ٥٣٧، ٢٧ أغـــسطس ١٨٧١.

٤٥- نجم: نفسه، ص ٢٠٠.

٤٦- de Baignières (1886), 15- 16

٤٧- Hunter (1984), 145, and de Leon (1882), 108.

٤٨- نجم: نفسه، ص ٢٣٢.

٤٩- نفسه، ص ٢٠١، ص ٢١٢، ص ٢١٩.

٥٠- نفسه، ص ٢٠٤.

٥١- حديث صـــنوع في: Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua, Ma vie, 12- 13

٥٢- Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix

٥٣- de Baignières (1886), 12

٥٤- Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix. لدراسة مُفَصَّلة عن مسرحيات جـــلال، انظـــر:
Carol Beth Bardenstein, M.Jalāl's Nineteenth-Century Translation of French Drama and Fiction: Transformation and Reception into the Egyptian Literary Tradition, Ph.D. dissertation (The University of Michigan, 1991

- محمد كمال الدين: محمد عثمان جلال والمـــسرح الكوميـــدي، المـــسرح والسينما، عدد ٥٧، سبتمبر ١٩٦٨، ص ٦١- ٤.

- Khozai (1984), 276- 344; Albert Socin, Zur Metrik einiger in's Arabische überetzter Dramen Molière's (Leipzig, 1897) and his "Bemerkungen

zum neuarabischen Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft xlvi (1892), 330- 98; Karl Vollers, "Der neuarabisches Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, 45 (1891), 36-96.

- هدى وصفي: الشيخ متلوف بين موليير ومحمد عثمان جــلال، المــسرح، العدد الأول، يناير ١٩٦٤، ص ٢٩- ٣١.

- "Uthman Jalal et Molière affinities satiriques", in Rencontres méditerranéennes de Provence, Le Miroir égyptien (Marseilles, Laffitte J., 1984).

- وفي كتابه "المسرح العربي دراسات ونصوص"، ٤- محمد عثمان جــلال، أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحيات جلال: الشيخ متلوف، النِّسَاء العالمات، مدرسة الأزواج، مدرسة النساء، الثُّقَلاء، المُخَدِّمين.

٥٥- علي مبارك: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، جـــ١٧، طبعــة بـــولاق، ١٣٠٤هـــ، ص ٦٥.

٥٦- روضة المدارس المصرية، عدد٢، الجمعة ١٥ صفر ١٢٨٨هـــ/٥ مـــايو ١٨٧١، ص١- ٤، وعدد ٥، السبت ١٥ ربيع الأول/٣ يونيـــو ١٨٧١، ص ٥- ٨، وعدد ٧، الاثنين ١٥ ربيع الثاني/٤ يوليو ١٨٧١، ص ٩- ١٢.

٥٧- Moniteur Egyptien, 16/17 May 1880 and La Finanza, 18 May 1880

٥٨- قسطندي رزق: الموسيقي الشرقية والغناء العربي، ص ٢٠. ومن المرجَّح أن تكون مسرحية "أُنس الجليس" للسوري أبي خليل القباني، وهي مـــسرحية قائمة على الليلة الخامسة والأربعين من ليالي ألف ليلة وليلة. أنـــس الجلـــيس جارية حَسنَاء أثار زواجها غضب الأمير محمد بن سليمان، إلى حَدِّ اعتقـــال زوجها، الوزير الفضل. انظر داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربـــة، ص ١٧٩، رقم ٤٣٤، و.Badawi (1988), 61

٥٩- Sobernheim (1896), 125، ومحمد كامل حجَّاج: خـــواطر الخيال وإملاء الوجدان القاهرة، مطبعة الشمس، ١٩٣٤، ص ٨٣.

٦٠- Nallino (1913), iv- v and 486

٦١- Abou Naddara, 11- 1 (Saturday, 22 janvier 1887), 5

٦٢- Douin (1933- 41), 2, 472

٦٣- Abul Naga (1972), 44
٦٤- نجم: نفسه، ص ٢٠١.
٦٥- Moosa (1983), 59- 61
٦٦- Sanua (1875), viii
٦٧- داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ٥٥٠، رقم ٤.
٦٨- نجم: نفسه، ص ٢٠٥، ص ٢١٣.
٦٩- Sanua (1880), 76, and Chelley (août 1906), 25
٧٠- نجم: نفسه، ص ١٩٣، ص ٢٢٢.
٧١- الجوائب، عدد ٥٨٠، ١١ أبريل ١٨٧٢.
٧٢- Moosa (1974), 428. ونجم: نفسه، ص ٢٠١.
٧٣- Abdoun (1971), 96- 7
٧٤- دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/٥.
٧٥- الجوائب، عدد ٥٨٧، ٢٩ مايو ١٨٧٢.
٧٦- لببليوجرافيا حول عبد الفتاح ومناقشة حول مسرحيته، انظر مقالي:....
٧٧- الوقائع المصرية، عدد ٤٥٥، ٧ مايو ١٨٧٢.
٧٨- Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25، وحديث صنوع في Chelley (septembre 1906), 29.
٧٩- Le Nil, 21, 25 June 1872, 2
٨٠- Ibid., 23, Tuesday 9 July 1872, 2
٨١- Sanua (1875), viii, and Ninet (1883), 128
٨٢- نجم: ١٩٦٧، ص ٩٠.
٨٣- Sanua Ma vie, 12, and in a slightly different version in a speech by him in Chelley (septembre 1906), 29
٨٤- Vingtrinier(1899), p. 28
٨٥- Sanua, Jubilé, 8
٨٦- de Baignières (1886), 14
٨٧- de Vaux (1886), 31
٨٨- Bessières (1886), 38. ويحسب أبو النجا Abul Naga (1972), 77 أنّ محمد عبد الفتاح هو كاتب هذه المسرحية.

٨٩- مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبي نظارة، أبو نـضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩.

٩٠- نجم: نفسه، ص ٢١٩، ص ٢٢١.

٩١- مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبي نظارة، أبو نـضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩، و نجم: نفسه، ص ٢٢٠.

٩٢- Jerrold (1879), 217

٩٣- نجم: نفسه، ص ٢٠٩- ٢١٠.

٩٤- de Baignières (1886), 14، ونجم: نفسه، ص ٢٠٩.

٩٥- نجوى عانوس: نفس المرجع، ص ٤٧.

٩٦- نجم: نفسه، ص ٢٠٠- ٢٠١.

٩٧- نفسه، ص ١٩٩- ٢٠٠، ص ٢٠٩.

٩٨- حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29; Sanua, Seconde conférence, 11; Sanua, Ma vie, 3; Parthenis, Egyptian publicist quoted in Bonneval (1906), 33, and Vingtrinier (1899), 28.

٩٩- Karagöz, 6 May 1876, and Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25

١٠٠- Sanua (1875), vii, and Sanua, Seconde conférence, 11

١٠١- Vingtrinier (1899), 17

١٠٢- Abul Naga (1972), 90

١٠٣- أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مرجع سابق، ص ٥٣. نجم: نفـسه، ص ٢.

١٠٤- حـديث يعقـوب صـنوع في: Chelley (septembre 1906), 29.

١٠٥- نجم: نفسه، ص ٢١٤. Karagöz, 6 May 1876, quoted in Sanua, Ma vie, 15.

١٠٦- إبراهيم عبده: أبو نظارة، مرجع سابق، ص ٢١٤.

١٠٧- Chelley (août 1906), 25

١٠٨- Moosa (1983), 57 and 63

١٠٩- Vingtrinier (1899), 9

١١٠- Bessières (1886), 38; Ninet (1883), 128, and Jerrold (1879), 217

١١١- Sanua (1875), vii

١١٢- Vingtrinier (1899), 17

١١٣- نجم: نفسه، ص ٢١١.

١١٤- نفسه، ص ١٩٥.

١١٥- Moosa (1983), 62- 5

١١٦- روضة المدارس المصرية، عدد ٣، آخر شعبان ١٢٨٩هـ/أول نوفمبر ١٨٧٢م.

١١٧- Gendzier (1966), 42, and Sanua, Ma vie, 3

١١٨- نجم: نفسه.

١١٩- La Nil, 61, Tuesday, 1 April 1873

١٢٠- Sanua (1875), x

١٢١- إبراهيم عبده: نفسه، ص ٣٨- ٣٩، Sanua (1890), 4, and Vingtrinier (1899), 28 وقد ظن لانداو Landau (1969), 66 خطأ أنّ هذه المسرحيات كُتِبَتْ قبل المسرحيات العربية.

١٢٢- إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤.

١٢٣- Sanua (1875), viii

١٢٤- Sanua (août 1908), 34

١٢٥- Gendzier (1966), 45, and Sanua (1875), viii.

١٢٦- Karagöz, 6 May 1876 quoted in Chelley (août 1906), 25

١٢٧- Gendzier (1966), 40, and Moosa (1983), 53.

١٢٨- La Finanza, 59, 10- 11 March and 29 March 1878، وإبراهيم عبده: نفسه، ص ٤٠، ص ٤٤.

١٢٩- Ninet (1883), 128, and Sanua, Ma vie, 4



الفصل الخامس

المسرح العربي السوري في مصر

بعد عروض المسرحيات العربية في صيف عام ١٨٧٢ تبع ذلك انقطاع في النشاط المسرحي باللغة العربية دام أربع سنوات. كادت هذه العروض أن تكون نهاية المسرح المصري الذي قام على تنظيمه وكتابته مصريون لبعض الوقت. وفي عام ١٨٧٦ جاء أول تدفق للفرق المسرحية السورية التي قُدِّر لها أن تسيطر على المشهد المسرحي حتى نهاية القرن. اتفق وصول الفرق المسرحية السورية ونُمُوّ الصحافة العربية التي يديرها مهاجرون سوريون في مصر. فقد أدى إلغاء احتكار الحكومة للمنتجات الزراعية في عهد سعيد إلى تدفق الأوروبيون الذين يتدفقون للإتجار، مصحوبين بهجرة كبيرة من السوريين المسيحيين والمالطيين[١]. كانت التراعات الدموية الضروس بين المسيحيين والدروز في لبنان عام ١٨٦٠ عاملاً أسهم في تشجيع موجة الهجرة تلك وترك معظم المهاجرين السوريين سوريا عام ١٨٧٠ لأن اقتصادها المتخلف لم يكن قادرًا على استيعاب كل الطلبة الذين يتلقون تدريبًا في المدارس هناك[٢].

وسرعان ما دَشَّنَ الصحافيون السوريون لأنفسهم في مصر في ذلك الوقت. وكان الخديو إسماعيل قد أعطى إعانات سنوية لبعض الصحف الدورية العربية البارزة في بيروت، "الجنان" النصف الشهرية التي تأسست عام ١٨٧٠، وشقيقتها جريدة "الجنة"[٣]، وظهرت أول جريدة منتظمة يسيطر عليها سوريون في مصر، "حديقة الأخبار"، في الإسكندرية عام ١٨٧٣[٤]. وفي عام ١٨٧٦ تأسست أشهر جريدة

سورية "الأهرام" في الإسكندرية على يد الأخوين تقلا وتبعتها جريدة يومية "صدى الأهرام". نشرت الصحافة المملوكة سوريا عددًا متزايدًا من التقارير عن النشاط المسرحي بخلاف الإشارات التي تُرَى في مجموعة من الصحف التي كانت تنشر في بواكير العقد الثامن. أظهر العديد من رؤساء التحرير والصحافيين اهتمامًا شديدًا بالمسرح، وكان بعضهم قد كتب مسرحيات في شبابهم في بيروت، وكان بعضهم الآخر فعالاً في الحركة المسرحية في مصر. وفي بواكير عام ١٨٧١ جاءت الدلائل على أن إحياء المسرح العربي في مصر كان وشيكًا. فقد نشر مكتب مجلة بيروت في القاهرة "الجنان" تقريرًا جاء فيه أن نجاح المسرح الأوروبي في مصر قد ألهم العرب أن يستنسخوه. قالت المجلة:

"لقد أبدى فخامة الخديو اهتمامًا على امتداد عدد من السنين بكتابة مسرحيات عربية ("الروايات التشخيصية") في مصر. وهذا (الاهتمام) مهم لأنه سيؤدي إلى نشر فوائد بين الأمة، لأن العرب يستطيعون أن يعتزوا بما يعتز به (ملوكهم). وهناك أمل أننا سوف نرى مسرحيات عربية في السنة القادمة في هذا البلد. وعندما يحضر الناس (للمسرح) ويسمعون أمثاله المأثورة ويدركون إمكانيته على إصلاح العادات التي تحتاج إلى إصلاح وقدرته على إطلاعهم على الأحداث التاريخية فسوف يفهمون الهدف من المسرح ويثنون على أولئك الذين أدخلوه. ونحن نعتقد أنه لأمر حيوي (للناس) أن ينشغل بالهم بهذا الأمر، ومن الواضح أنه في سبيله للتنفيذ"(٥).

تبع هذا الاهتمام المتجدد على الأرجح من رحلة السوري سليم النقاش إلى مصر من سوريا والتي تمكن خلالها من إقناع الخديو، من خلال مساعي درانيت الحميدة، أن يدعم تشكيله فرقةً مسرحيةً محترفة في بيروت. وسليم النقاش[٦] (١٨٦٠- ١٨٨٤) ابن أخي الكاتبين الدراميين نقولا ومارون النقاش، رائدي المسرح السوري، وقد درس الفرنسية والإيطالية في المدرسة، ثم عمل في مصلحة الرسوم الجمركية في بيروت، وكان أيضًا مساهمًا في الصحافة اللبنانية. وما إن أتم تدريبه تمامًا حتى شكل فرقة كان المقصود منها أن تنشئ مسرحًا خاصًا بفرقة النقاش في مصر. وقد أصدرت جريدة "الجوانب" تقارير من بعض الجرائد السكندرية أن الخديو كان قد أمر بإنشاء مسرح في القاهرة، وآخر في المنصورة في وجه بحري، وأن العروض بها ستكون باللغة العربية[٧]. ولسوء الحظ لم يشيد أي من هذين المسرحيين مطلقًا ولا يعرف عنها أكثر من هذا.

تأخرت فرقة النقاش في بيروت بسبب تفشي الكوليرا وحظر دخول المسافرين مصر نتيجة لذلك. كان يجب أن تصل إلى القاهرة في سبتمبر من عام ١٨٧٥، وصلت الأزياء في مصر قبل الممثلين بزمن طويل وكانوا قد تدربوا على التمثيل وعرضوا استعدادًا لرحلتهم، مسرحيات مارون النقاش "البخيل" و"هارون الرشيد" و"السليط والحسود" ومسرحيات سليم "عايدة ومي" ولكي يرضوا الجماهير المصرية كانوا قد تعلموا في بيروت ألحانًا مصرية علمهم إياها بطرس شلفون[٨]. وأخيرًا بعد هذا التأخر الملحوظ، وصلوا إلى مصر في

ديسمبر من عام ١٨٧٦. ونقلت صحيفة الأهرام السكندرية نبأ وصول الممثلين والممثلات في مقال عن المسرحيات العربية. رحبت الصحيفة بوصول الدراما العربية إلى مصر:

"غني عن القول أن عرض (الشخصيات) المسرحيات كان أحد الوسائل الأولية لدمج المجتمع وتقوية بنائه. وعلاوة على ذلك فإن كل البلاد المتحضرة تعطي هذا الأمر اهتمامًا بالغًا وتشجع الوسائل للوصول (بالمسرح) إلى الكمال. ولذا، فإن من دواعي سرورنا أن نرى أن بعض شبابنا العربي قد أصبحوا مرتبطين بهذا المجال، وانغمسوا فيه وأرسوا كل جوانبه (المسرح)، وفهموه من خلال مثابرتهم. وقد أتقنوا بمجهودهم الذكي وعادوا إلينا (في مصر) وقد اكتسبوا خبرة. وكان ألمعهم والأول من بينهم هو الأديب الشاب، الماهر، الذكي "سليم أفندي نقاش" الذي تعلم هذا الفن من عمه المرحوم "مارون النقاش". وبعد أن أخذ عنه هذا الفن فقد بذل قصارى جهده في أن يراجع دراسته وأن يكشف أسراره بعد دراسته في كتب الخبراء. وسرعان ما أثبت (المعرفة) التي اكتسبها من خلال تقديم العديد من المسرحيات في مدينة بيروت وأماكن أخرى. وقد أكد مهارتَه وصوابَ حكمته كلُّ العارفين بفنه".

تحدثت المقالة عن مهارة الممثلين وشعر الكاتب أنه واثق من أن عروض الفرقة سوف ترضى الجمهور. وعبرت الجريدة عن أملها في أن يرحب الجمهور بهذا المشروع ويشجعه بحضوره ويساعده بدعمه المعنوي حتى تؤثر هذه الفرقة الدرامية تأثيرًا مرضيًا في المهتمين بفتح الأبواب في البلدان العربية ليمكنوا هذا الفن من تحقيق النجاح بين كل شعب (عربي)[9]. وكما حدث في مقالات أسبق عن المسرح

كان التأكيد على الوجهات الحضارية للمسرح. كان كثير من الصحافيين الأوائل يرون دورهم بصفتهم مصلحين ومعلمين يبذلون أقصى جهدهم ليصلوا بمواطنيهم إلى مستوى الحضارة الأوروبية. اهتم الأخوان "تقلا" رئيسا تحرير "الأهرام" بالمسرح اهتمامًا خاصًا، فقد كتب سليم تقلا عدة مسرحيات بالعربية عندما كان مدرسًا بالمدرسة البطريركية ببيروت.

قدمت جريدة "مونيتور إيجبسيا" تفاصيل عن الفرقة:

"تتألف هذه الفرقة من اثني عشر ممثلاً وأربع ممثلات، وستقوم بعرض بعض المسرحيات باللغة العربية على مسرح زيزينيا. وقد أراد مدير هذه الفرقة أن يواصل ما بدأه عمه مارون النقاش الشهير. وكان متأثرًا بعمل عمه. وقد اختار ممثلين جددًا وبعض الممثلات وهي مهمة صعبة في سوريا، وبعد عامين أو ثلاثة أعوام من التدريبات الشاقة استطاع أن يحقق هذه النتيجة المُرضية"[١٠].

ومهما كانت الصعوبات التي واجهها ليجد ممثلاته الأربع في بيروت فمن الأرجح أن الأمر كان أكثر صعوبة في مصر. كان السكان الأصليون لا يزالون ينظرون إلى مهنة التمثيل بازدراء، إذ استمرت تتسم بسمعة سيئة. كان المسلمون المحافظون على دينهم بكل صلابة لا يزالون عاجزين عن أن يقفوا بينه وبين ضميرهم ليدخلوا المسارح الأوروبية في القاهرة والإسكندرية حيث يرون الرجال يختلطون بالنساء السافرات رأى العين بدون تمييز؛ فبالنسبة لمعظم المصريين كان من المشين لنسائهم أن يشتركن في الفرقة[١١].

كان من المنتظر أن يكون عرضهم الأول "هارون الرشيد" الذي كتبه "مارون النقاش" عم "سليم النقاش" (الذي عرض على المسرح

لأول مرة في يناير من عام ١٨٥٠ في بيروت) وغالبًا ما يذكر العنوان القصير لا العنوان الكامل "أبو الحسن المغفل أو هـــارون الرشـــيد". كانت هذه المسرحية قائمة على قصة "النائم واليقظان" التي حكتـــها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة من "ألف ليلة وليلة". إنها قصة رجل من العوام "أبي الحسن" يقع ضحية لحيلـــة مـــن الخليفـــة هارون الرشيد وتحقيقًا لحلم يقظة يصبح أبو الحسن خليفة بغداد ليوم واحد. يفشل أبو الحسن كخليفة، ويعاد إلى موطنه الأصلي في حالة تخدير. وأثناء عمله خليفة يقنعونه بأن يسمح بزواج أخيه "سعيد" من الفتاة "رعد"، التي كان أبو الحسن نفسه يريد الزواج بها. وقد لحنت كلمات المسرحية جزئيًا وعرضتها فرقة سليم في بيروت. وكان مـــن المنتظر أن تعرض في مسرح زيزينيا بالإسكندرية في يـــوم الـــسبت الموافق ٢٣ ديسمبر في الساعة الثامنة والنصف مساءً. كان هذا أول عرض لمسرحية بالعربية في الإسكندرية، ففي حين اقتـــصر النـــشاط المسرحي على القاهرة في زمن صنوع فقد أصبح الآن متبـــادلاً بـــين القاهرة والإسكندرية وهو يعكس بذلك أهمية الميناء البحري المتواصلة بصفتها مركزًا تجاريًا حكوميًا. وعدت الأهرام أن تحمل معلومـــات أكثر عن هذا الحدث في أعمدتها أو في أعمـــدة شـــقيقتها "صـــدى الأهرام" اليومية وأعربت الجريدة في يوم العرض عـــن أملـــها في أن يساعد أولئك المهتمون هذا المشروع الجيد. كان سليم قد كتب إلى "الوقائع المصرية" الجريدة الرسمية بالقاهرة يخبرها بوصول هذه الفرقة وعن نيته في أن يقوم بعرض مسرحيات ولكن الجريدة لم تنشر هـــذا

الخبر حتى شهر فبراير[١٢] بسبب ضغط المساحة من أجــل الأخبـــار الرسمية بالتزامن مع عرض المسرحية. أعلنت إحدى المكتبات المحليـــة، مكتبة السوري حبيب غرزوزي، عن بيع مسرحية مارون"أرزة لبنان" وتضمن الإعلان نص المسرحية وعن بيـــع مـــسرحيتيه الأخيرتـــين "السليط والحسود" و"البخيل"[١٢].

قدمت فرقة سليم المعروفة باسم "التياترو العربي" يـــوم الخمـــيس الموافق ٢٨ ديسمبر عملاً آخر من برنامجها البيروتي والذي يرجح أنه عرض لأول مرة في عام ١٨٥١ وهو "السليط الحسود" أو "الحسود السليط". تحكي هذه المضحكة الموسيقية قصة التنافس على طلب يد فتاة للزواج. يحبط مسعى "سمعان" وهو شاب متشائم لـــزواج ابنـــه مُدَرِّسه "راحيل" ومن خلال سلوكه الأحمق يدفعها إلى يدي منافسه. تُكْتَشَفُ خطة سمعان الحقود حيث يدس السم للـــزوجين حـــديثي بالزواج لكن يُغْفَر له. أصدرت الأهرام نبأ عن العرض. نال العـــرض استحسان الجمهور إلى حد أنه ما إن أعلن عن الموعد حتى حـــدث اندفاع على المسرح. حُجزت كل المقاعد وعزفت الفرقة الموســـيقية ألحانًا شتى ثم رفعت الستارة ليلقي سليم على الأرجح خطبة يثني فيها على الخديو وحاكم الإسكندرية. تفوق الممثلون على أنفسهم وتأثر الجمهور تأثرًا شديدًا ونقلت الأهرام تقريرًا جاء فيه أن المسرح كان مزدحمًا في هذه المسرحية مثلما كان في ليلة الفرقة الأولى. أعيد عرض "هارون الرشيد" يوم السبت الوافق ٣٠ ديسمبر[١٣] وعلقت الجريدة قائلة إن العرض كان في جوهره عرضًا متقنًا يثبت تحسنًا تـــدريجيًّا في

العرض وكفاءة متزايدة للممثلين. وكما يحدث في معظم التقارير الصحفية المعاصرة عن المسرح العربي نقل التقرير مجرد التفصيلات الضئيلة عن العرض، ولم يكد يذكر تمثيل الممثلين كل على حدة في هذه التقارير، ولم يذكر أي شيء ذي أهمية عن المسرحية نفسها أو العرض أو التمثيل أو الموسيقى أو المناظر المسرحية. كان الكاتب واثقًا من أن عروضهم سوف تلقى ثناء أكبر في المستقبل وتمنى لهم النجاح مرة أخرى.

كانت مسرحية سليم ذات الثلاثة فصول "مي وهوراس" التي تأسست على مأساة كورني "هوراس" (التي عرضت لأول مرة عام ١٦٤٠) قد عرضت يوم السبت الموافق ٦ يناير ١٨٧٧[١٤] وكان هذا الإعداد نثرًا أو شعرًا قد كتب في تمام عام ١٨٦٨ وقدم في بيروت عام ١٨٧٥ وكان سليم قد أضاف فيما بعد أغاني شعرًا. كانت بعض الألحان أغاني فرنسية شعبية مثل "الشعب الفرنسي" و"مالبروك (مالبورد) يذهب إلى الحرب". كان سليم قد التزم بالقصة الأصلية واحتفظ بشجاعة بالإشارات المشتركة إلى أسماء الآلهة الرومان. وحتى ذلك الحين كان المؤلفون يخشون من الإشارة إلى الآلهة الوثنية؛ خشية أن يعترض رجال الدين المسيحيون أو الشيوخ المسلمون على عرض مسرحياتهم فالحرب في "ألبا" و"روما" تقسم عائلة، فالفتاة الرومانية "مي" (كامي) مخطوبة للألباني كواريس وأخته مالكًا (سابين) مخطوبة لشقيق "مي" "هوراس". في مبارزة فردية يقتل "هوراس" "كورياس" ثم يقتل شقيقته "مي" لأنها تظل وفية لخطيبها. وقد أعلن حبيب غرزوزي في الصحافة عن بيع طبعة بيروت من هذه المسرحية بفرنك ونصف فرنك وكذلك نسخة من ترجمة سليم (لعايدة) فيردي مقابل فرنكين[١٥].

عرضت "عايدة" العربية في هذا الموسم القصير. وفي عـــام ١٨٧٥ كان سليم قد نشر في بيروت مسرحيته المعدَّلة ذات الخمسة فـــصول في نثر مسجوع وشعر من نص كلمات لتراجيديا أوبراليـــة اتخـــذت منظرًا لها مصر. ويحافظ سليم في ترجمته على بعض موسيقى فـــيردي مضيفًا بعض ألحان شعبية عربية رغم أنه يغير بعض المناظر المـــسرحية ويحذف الإشارات إلى الآلهة المصرية القديمة مثل إيزيس وأوزوريس. ويفسر سليم في المقدمة أنه قام بالإعداد لأنه كان قـــد رأى عرضًـــا "لعايدة" أثناء زيارته لمصر في تلك السنة. تبدأ الترجمة المنشورة بإهداء شعري إلى راعي سليم "الخديو إسماعيل" وتتضمن أيضًا إهـــداء إلى "ج. انطونياد" أحد سكان الإسكندرية والذي يصفه سليم بأنه أحد المحسنين إليه ولا ينسى أن يطرى على الخديو إطراء مفرطًـــا مـــرة أخرى مؤكدًا أنه بَزَ على "خسرو" و"قيصر" في أعماله.

أعيد عرض "مي" بعد ذلك في مايو ومسرحيةً أخرى علاوة على ذلك من برنامج الفرقة ببيروت، وهي مـــسرحية حبيـــب مـــسك "الكذوب"[١٦].

وتتعلق هذه المضحكة التي كتبت في ثلاثة فصول وقامت علـــى مسرحية كورني "الكذاب" (التي نشرت لأول مرة في عـــام ١٦٤٣) بمحاولات شابين، ديب (دورانتي) وسعيد (ألسيب) للظفـــر بقلـــب محبوبتهما. يقع "ديب" في غرام "هند"، ويقابلـــها، فيـــسلب قلبـــها وأختها "سلمى" بأكاذيبه. يشتعل الأمير "سعيد" خاطب "ســـلمى" غيرةً عندما يسمع أكاذيب "ديب" ويرى استغلاله للفتاتين، ويـــدعو "ديبا" للمنازلة، وفي النهاية يُنْفَى "ديب" لكذبه، وتتزوج "هند" مـــن آخر هو "سليم"، وتتزوج "سلمى" من "سعيد". كانت هذه القطعة

المسرحية في الشعر والنثر، وقد ترجمت من رواية إيطالية بقلم "حبيب مسك"، وراجعها سليم النقاش الذي أضاف إليها الموسيقى، وقدمت لأول مرة ببيروت في ديسمبر عام ١٨٧٥.

شجعت صحيفة الأهرام الناس على التوجه للمسرح، فقد كان من المحتمل أن يكون آخر عرض لفرقة النقاش في هذا الموسم يوم الأحد الحادي عشر من فبراير على مسرح "زيزينيا"، حيث وُعِدَ الجمهور أن يشاهد مسرحية "الظلوم وعلي". من المحتمل أن تكون مسرحية "الظلوم"(١٧) تراجيكوميدية "دعجاء" لسليم النقاش، وسميت أيضًا بـ"سليم وأسماء"، وهي عن مكيدة وقصة حب رومانسية عنيفة في بلاط عربي، لكن تبقى الإشارة إلى "علي" إشارة مضللة، فليس هناك شخصية في مسرحية "الظلوم" تدعى "علي"(١٨). وفي هذا المسرحية يحب شابٌ صغير- سليمًا- بنتًا يتيمة "أسماء". و"أسماء" في حقيقة الأمر ابنة أحد السلاطين. عندما ولدت، قام أحد الوزراء الذي يدرك أن السلطان يرغب في ولد، بإبدالها بولد "اسكندر" ولا تكتشف الحقيقة حتى نهاية المسرحية عندما يتزوج "سليم" "أسماءَ". وقد كتبت المسرحية في خمسة فصول، باللغة العربية الفصحى، مع استخدام نثر مسجوع وشعر مع مقاطع مغناة.

كانت فرقة سليم أول فرقة سورية تعرض أعمالها في مصر، فلم يسبق أن خَبَرَ الجمهور مصري من قبل تجربة مسرحيات سورية، على الرغم من أن المسرح السوري العربي كان موجودًا قبل ذلك بثمانية وعشرين عامًا، أي بفترة أطول بكثير من المسرح العربي بمصر. ويمكننا فقط تخمين أسماء معظم الاثني عشر ممثلاً والأربع ممثلات في الفرقة، بصرف النظر عن "أديب اسحق" و"يوسف الخياط"

و"سليمان القرداحي". وربما كان شقيق "يوسف"، "أنطون"، عضوًا فيها وربما كان آخرون من الممثلين وأخريات من الممثلات أعضاء وعضوات فيها- هم: "سعيد" و"باربرا" و"مريم" و"هند" و"لبنى". كان "إبراهيم الخادم" و"يوسف رعد" وممثل اسمه "الملك" جزءًا من الفرقة ببيروت وربما شكّلوا جزءًا منها في مصر.

كان أول تقييم نقدي للفرقة في الجريدة الإيطالية "لا فينانسا" La Finanza التي كانت أكثر موضوعية قليلاً من الصحافة العربية، على الرغم من أنها أثنت على جهود سليم:

"أدى الرجال بما يكفي من الطبيعة واللامبالاة، لكن لا يمكن للمرء أن يقول نفس الشيء عن النساء اللاتي كن تنقصهن المرونة في حركاتهن ربما لأنهن مازلن مبتدئات وتحت التدريب"[١٩].

ويزعم "نيفيل باربو" في مقال عن المسرح كُتِبَ عام ١٨٣٥، دون أن يذكر مصدره، أن سليمًا قدم ترجمات أخرى لمسرحيات أوروبية خلال موسمه بالإسكندرية، بما في ذلك مأساة جان راسين "أندروماك" و"فيدرا" و"شارلمان ملك فرنسا" و"زنوبيا". ويعزى إلى "سليم" وصديقه "أديب إسحق" الفضل في إعداد هذه الأعمال وتزويدها بالأغاني[٢٠]. تمت ترجمة فيدرا بقلم "إبراهيم الأحدب" وهي الترجمة التي كانت قد عرضت في بيروت في فبراير من عام ١٨٧٦. في دراما "فيدرا" التي عرضت لأول مرة عام ١٦٧٧، فإن "فيدرا" بعد أن تسمع أن زوجها "ثيزيه" قد مات، تكشف عن حبها لربيبها "هيبوليت" ويصدها "ثيزيه" على أية حال ويُخبَر زَيْفًا أن ابنه حاول أن يهتك عرض زوجة أبيه، فيضرع إلى "نبتون" أن يصب جام انتقامه على ابنه، وفيما بعد يقتل وحش بحري "هيبوليت"،

وعندما تسمع "فيدرا" نبأ موته، تعترف بذنبها وتشرب السم. ومن المرجح أن تكون مسرحية "زنوبيا" التي كتبها "فرانسوا هيدلين" رئيس دير "أوبيناك" (١٦٠٤- ١٦٧٣) تدور حول قصة الملكة "زنوبيا"، ملكة المستعمرة الرومانية في "بالميريا" منذ عام ٢٧٦ ق.م حتى عام ٢٧٢ ق.م، وأعلنت "زنوبيا" استقلالها عن روما، واستولت على مصر وهزمت تقريبًا كل آسيا الصغرى وهزمها "أورليان" وأسرها وأخذها إلى روما.

وهناك عمل آخر ربما يكون قد عرض خلال هذا الموسم وهو ترجمة لأوبرا "ماير بير" وهو أوبرا "الأفريقية" التي كتب نص كلماتها "يوجين سكريب" والتي عرضت لأول مرة في أوروبا عام ١٨٥٦. وكان هذا العمل قد ضُمّنَ في موسم الأوبرا الإيطالية في القاهرة والإسكندرية منذ عام ١٨٦٩. وتحكي "الأفريقية" قصة رحلة "فاسكو دا جاما" إلى أفريقيا الذي يعود بأَمَة، "سيليكا" (الأفريقية التي يرد اسمها في العنوان)، التي يقع في حبها، وتضحي بحياتها في آخر الأمر، حتى يتمكن "فاسكو" من زواج حبيبته السابقة. كانت هذه الأوبرا محبوبة للغاية في أوروبا. وقال النقاش أيضًا إنه قد أعد مسرحية "ميتريدات" لراسين[٢١] (المكتوبة عام ١٦٧٣) رغم أن أصل الترجمة العربية للتراجيديا قام بإعداده على الأرجح "سامي القصيري"، وعرضت في بيروت عام ١٨٧٧. والنص الذي لايزال باقيًا هو الترجمة التي أعدها السوري "أحمد أبو خليل القباني". يهزم "بومبي" "ميتريدات"- عدو روما اللدود-. ويتمنى ابناه "فارناس" و"زيفارس"- اعتقادًا منهما أنه مات- الزواج من "مونيم" خطيبة الملك، ويعود الملك ويكتشف حبها "زيفارس"، ولظنه أن الاثنين قد

خاناه، فإنه يأمر بموتهما. ينحاز "فارناس" إلى الرومـــان. ويُجْـــرَحُ "ميتريدات" جرحًا خطيرًا في المعركة الأخيرة لروما، حيـــث يفـــوز "زيفاس"، وفي المشهد الأخير يبارك زفاف "مونيم" و"زيفاريس".

أديب إسحق

كان سليم قد دعا السوري أديب إسحاق، إلى أن ينـــضم إليـــه ويشاركه في كتابة مسرحيات وليخرج ويمثل مع الفرقة. كان إسحق قد تعاون مع النقاش في إعداد الفرقة في سوريا(٢٢). ولـــد إســـحق (١٨٥٦-١٨٨٤) (٢٣) في دمشق. كان يتكلم التركية والفرنـــسية، ولما كان لديه استعداد أدبي، فإنه كتب الشعر وهو لا يزال في طـــور المراهقة. وكان سليم قد عمل في مصلحة الجمارك بـــبيروت، ثم في مكتب البريد. واختلط بالأوساط الأدبية في تلك المدينة وكان نشيطًا في جمعياتها الثقافية. وقد كان أيضًا صحافيًّا في بيروت. وكـــان قـــد كتب مسرحية في بيروت عنوانها "الحادثة الصينية" مع أعـــضاء مـــن جمعية "زهرات الأدب"(٢٤).

وقد راجع إسحق "أندروماك" (المكتوبـــة عـــام ١٦٦٧) والـــتي عرضت في أمسية خيرية بعد وصوله إلى الإسكندرية وأضاف إليهـــا أشعارًا جديدة. في عام ١٨٧٥ وكان في التاسعةَ عشرَ مـــن عمـــره ترجم مسرحية ذات فصول خمسة إلى نثر مـــسجوع بطلـــب مـــن القنصل الفرنسي في بيروت(٢٥). وقد استقى القصة مـــن أســـطورة يونانية قديمة. تقع "أندروماك" أسيرة عندما يقتل زوجها "هكتـــور" وهو يدافع عن "ترُوي" ولكي تنقذ ابنها كان عليها أن تتزوج مـــن الظافر "بيروس"، ولكي تظل مخلصة لزوجها ولا تضحي بابنها. تقرر أن تموت، لكن "أوريست" يقتل "بيروس" قبل أن تقدم علـــى هـــذه الفعلة. والنص يسوغ استخدام عدة أغاني تركية. كتـــب إســـحق

"شارلمان ملك فرنسا" عندما وصل إلى الإسكندرية. وهذه المسرحية التراجيدية ذات الفصول الأربعة التي كتبت باللغة العربية الأدبية نثرًا وشعرًا كانت تتضمن أغانيَ. وهي ترتكز على مسرحية "هنـــري دي بونييه" (١٨٢٥– ١٩٠١) "ابنة رولان" وهي مأخوذة عن ملحـــق إضافي لــ"أغنية رولان" التي عرضت لأول مرة في فبراير مـــن عـــام ١٨٧٥[٢٦]. وتتعلق هذه المسرحية بالحروب التي دارت رحاها بـــين الفرنجة والعرب الذين فتحوا الأندلس. تروي قصة البطل الـــشجاع، جيرال، الذي ينقذ فتاة صغيرة، بيرتا (بيرت)، والتي حـــاول زعـــيم سكسوني أن يخطفها ويغتـــصبها. وهـــي ابنـــة "رولان" وحفيـــدة "شارلمان". ويزوجها "شارلمان" لــ"جيرال"، لكن "جيرال"، المحطـــم القلب، يهجر الفتاة ويصحب أباه "غانلون" الذي خدع "شارلمان"، إلى فلسطين.

بينما كان أديب إسحق في الإسكندرية كتب مسرحية ثالثة مـــن خمسة فصول "غرائب الاتفاق في أحوال العشاق" ولا شك أن فرقـــة النقاش قد عرضتها[٢٧] ويبدو أن هناك خلطًا ما بين هذه المـــسرحية ومسرحية كتبها النقاش، يقال إنه أكملها في الخامس من مارس عام ١٨٧٧ وهي "غرائب الصدف" وقد نشرها فيما بعد في الإسكندرية شقيق النقاش، "يوسف"[٢٨]. وتقع أحداث هذه المسرحية في الهنـــد. تصبح "لويزا" مخطوبة لجنرال "سير تشارلز". ويقع في غرامها أمـــير هندي "سينيكرام"، وهو الذي يقبض عليها في مؤامرة لتحرير الهنـــد من الحكم الإنجليزي. ويموت ويطلق سراحها وتتزوج الإنجليزي فيما بعد. يُقتَل "سينيكرام" بيد خطيبها السابق الذي كان غائبًـــا وقتًـــا طويلاً، وهو الأميرال الفرنسي "ألبير" الذي يتزوج أخت "تـــشارلز".

وقد قيل إن مخطوط مسرحية "أديب" سرق من بيته بـــ"الحـــدث" قريبًا من بيروت. ويرجح أن تكون مسرحية إسحق أُعِدَّتْ عن ترجمة لرواية "الباريسية الحسناء"(٢٩) التي كتبتها الكونتيسة "داش"، وهـــو اسم مستعار للفايكونتيسة "دي بوالو دي سان مـــارس". كانـــت الكونتيسة "داش" قد كتبت عدة روايات عاطفية. وقد نشرت هـــذه الرواية عام ١٨٦٤. ويرجح أن تكون هذه المسرحية قـــد كُتِبَـــتْ وأعمالاً أخرى باللغة العربية الفصحى غالبًا لأن اللهجـــة المـــصرية كانت غريبة بالنسبة إلى هذه الفرقة السورية، وكان هذان الكاتبـــان السوريان يجدان صعوبة شديدة في أن يكتبا باللهجة المصرية العامية.

واصلت الأهرام تشجيعها لهذا المشروع. كان أحـــد المـــواطنين السوريين "سليم حموي"، قد كتب خطابًا إلى الجريدة، في الأســـبوع الثانية للفرقة، يفسر فيه معنى الكوميديا؛ كـــي يـــشجع القـــراء أن يقصدوا المسرحيات:

"الكوميديات مسرحيات توصل الجد من خلال الـــضحك. ففيهـــا أحداث حدثت بالفعل تُحَاكَى حتى يتعلَّمَ الإنسانُ دروسًا مدهـــشة منها. إن المشاهد يرى ما حدث من أحداث غريبة، فيحاكي الطيب ويتجنب ويرفض السيئ، حيث إنه يرى الثناء الذي يجزل الفعـــل الجدير بالثناء واللوم الذي يقع على الفعل الشرير، وهكذا تتهذب أخلاق الرجل ويتقدم إلى أوج آداب السلوك والصلاح وقد قيـــل إن الملوك تعلموا السلوك الحميدة من هذه المسرحيات"(٣٠).

وتواصل الخطاب في العدد التالي:

"مثلاً، لو أرادوا أن يطلعوا السلطان ويعطوه بالتفـــصيل الأشـــياء الطيبة والشريرة التي تحدث له، فإنهم يصورون هذا علـــى خـــشبة

المسرح أمام الناس العاديين والنبلاء، وهم يحاكون كل شيء حدث له وما سمعوه عنه حتى يصدق المشاهد (الناظر) تقريبًا أن المشهد كان دون شك حدثًا حقيقيًّا بلا أوهام أو نقائص".

وصف حموي كيف يمكن للمسرح أن يصور بكل صدق وأمانة حدثًا. فعلى خشبة المسرح يمكن رؤية الحاكم جالسًا في مكان يليق بمكانته، محاطًا بالحاشية وهم يقدمون فروض الطاعة إليه ويصبح الجمهور مختلطًا عليه الأمر حول الواقع ويبدأ في الاعتقاد أن الممثل (الشخص) هو حقًّا السلطان. ولا ريب في بطلان أي قول تافه عن لا أخلاقية مهنة التمثيل، حيث يشير حموي- دون شك- إلى أن معظم الممثلين والممثلات (لاعبات) أناس على خلق وأذكياء وفاضلون. وكل الممثلات يجب أن يكن على علم بالأدب وأن يكن منغمسات في الدواوين الشعرية والعلوم الحسابية. وأشار حموي إلى كتابي الرحلات لـ"رفاعة بك الطهطاوي" و"سايم دي بسطرسي"[٣١] ليؤكد صدق قوله حول المسرح. وطمأن القارئ أن سليم النقاش كان يبذل قصارى جهده بكل جدية ليصل إلى الكمال[٣٢]. وقال "حموي" إنه يأمل أن ينشر بحثًا في الموضوع في مطبعته مطبعة "الكوكب الشرقي"[٣٣] ولم يظهر هذا البحث مطلقًا.

قامت الجريدة الرسمية أيضًا "الوقائع المصرية" بتشجيع جهود النقاش ولكنها لم تستمر في هذا التشجيع حتى انتهاء الموسم. كتب "حبيب غرزوزي" في الجريدة يثني على "سليم" لهذه الأعجوبة التي أسعدت المثقفين بصفة عامة سواء الأجانب أو الأتراك أو المصريين أو السوريين. ولم يَرَ ميزة في إهمال العرب للمسرح حيث يعتبره الأوروبيون مدرسة لتدريس مبادئ الأخلاق. ولم يجد الجمهور

صعوبة في فهم المسرحيات التي عرضت مثل "هارون الرشيد" و"الكذوب" و"مي" و"عايدة"[٣٤].

وعلى الرغم من كل هذا التشجيع من الصحافة والإعانات من الخديو إسماعيل ومساعدة عدد من كبار رجال الحكومة مثل "عمر باشا لطفي" حاكم الإسكندرية[٣٥]، إلا أن "إسحق" قرر في وقت ما من عام ١٨٧٧ أن يكف عن أنشطته المسرحية. ويبدو من تقارير الصحافة أن هذه الفرقة كانت ناجحة على نحو هائل، وهذا مما يثبت بطلان ما قرره كتاب آخرون رأوا عكس ذلك مثل "بواربو" و"نجم"[٣٦] وطبقًا لمعاصرهم، "سليم الأهوري" فإن "عقبات ثارت نتج عنها أن ألغيت عروض الفرقة". أصبح "أديب" فعلا "الخليل الوفي" وقد ألمح البعض إلى أن نصيحة "جمال الدين الأفغاني" هي ما أقنع الاثنين أن يتركا المسرح وأن يصبحا صحافيين. كان "إسحق"[٣٧] قد أُرسل إلى القاهرة بخطاب تقديم إلى الأفغاني وسرعان ما أصبح واحدًا من حوارييه وبمساعدته أخذ دكانًا في "باب اللوق"[٣٨] وجهز مطبعة وشرع في إصدار جريدة أسبوعية "مصر" في يوليو من عام ١٨٧٧.

ظل النقاش مهتمًّا بالمسرح، فكتب ومثّل في مسرحية أخرى "المقامر" ويمكن أن تكون واحدة من المسرحيات التي عرضت في الأوبرا بالقاهرة[٣٩]. سافر النقاش إلى القاهرة في يوليو. وذكر نبأ في جريدة إسحق "مصر" أن "سليمًا" كان يأمل في أن يحصل على تصريح من الحكومة كي يعرض مسرحياته في أحد مسارح القاهرة على الأرجح في موسم الشتاء التالي. وأكدت الجريدة أن الحكومة سوف تنعم عليه بهذا التصريح. أثنى الصحافي الذي ربما كان هو

نفسه "إسحق" على مسرحيات "سليم" لكونها حافلة بالأقوال المأثورة والأغاني المؤثرة والشعر الرقيق الممتاز. وذكر أن روح الفكاهة في مسرحياته له جانب جاد وأطلق على مسرح سليم "سوق عكاظ" العصر الحديث. كان "عكاظ" السوق الذي يعقد قرب مكة في فترة ما قبل الإسلام ويرتاده شعراء مشتركون في مباريات شعرية، ووُصف "سليم" بأنه أديب متفوق في هذا الفن:

"فهو من أول العرب الذين أسسوا مسرحًا منظمًا. وقد كان قصد الأفندي أن يدع هذه (الفرقة) تعرض في القاهرة في خدمة الخديو النبيل. وقد جاء إلى هذه المدينة؛ ليحقق هدفه لأن المجتمع المصري عربي، وفرقة المسرح العربي بلا شك أكثر فائدة له من المسرح الأوروبي".

وشأن المقال الذي نشر في الأهرام، حاول هذا المقال أن يقنع الحكومة العزوف والجمهور بفضائل المسرح. قال إن هذا الفن كان أحد أسباب تقدم المجتمع الإنساني في أوروبا وهو أحد متطلبات المجتمع بل إن المسارح ظلت مفتوحة حين كانت باريس محاصرة من جانب البروسيين عام ١٨٧١. وهناك فوائد جمة للمسرح. قالت الجريدة إنه عَرْضٌ عامٌّ لأخطاء البشرية ومحاسنها، إنه يبين معرفة العالمين وجهل غير المتعلمين. كما تُصَوِّرُ الأحداث بشكل يمكن المتفرج من تخيلها بعد ذلك، كصورة لا يمكن أن تمحى مطبوسة على ذهنه، ويتعذر محوها بسهولة. لكن الصوت الحي أيضًا له تأثير هائل على المستمع. وشرح المقال كيف أنهم يجنون فوائد من هذه الانطباعات، لأنه من الواضح أن أي واحد يرى شخصًا مقتولاً يتأثر

بطريقة مختلفة عن شخص سمع فقط عن الجريمة[٤٠]. وربما أعلنت أعداد لاحقة من الجريدة عن بيع نسخ من مسرحيتيه "مي" و"عايدة" كجزء من الحملة الإعلانية لإعاة فرقة "سليم" إلى القاهرة، وكانت النسخ تباع بأسعار مخفضة فرنك واحد للنسخة[٤١].

وربما عرض "جيمز سَنْوا" المصري كوميديا جديدة من فصل واحد كتبها هو في الثاني من أغسطس عام ١٨٧٧ في مسرح الأزبكية، وذلك في محاولة منه لإحياء مسرحه الخاص، وذلك حين خلقت فرقة النقاش المناخ الصحيح. وقد عرضت هذه المسرحية "مغامرة ستينتيريللو في القاهرة" أمام حشد من الجمهور ويبدو أنها ترجمة إيطالية لمسرحياته العربية الأولى عن مغامرات أمير أوروبي في الحريم. وقد قوبلت بعدم استحسان عام وصفير من الجمهور؛ لمنع عرضها. ورأى مراسل جريدة "لا فينانسا" أن صنوعًا "سَنْوا" أخطأ في محاولة أن يصلح عادات الحريم على خشبة المسرح. وعلى الأخص في مصر حيث كانت هذه العادات موضع توقير، ففي مسرحية "سَنْوا" العربية عَبَّرَت فتاةٌ في الحريم عن شكواها من أوجه الحرمان في حياة الحريم. رأت الجريدة أن صنوعًا "سَنْوا" كان عليه أن يكتب كتابًا عن الموضوع بدلاً من المسرحية. كان عليه أن يعرف أنه عندما يكون المرء ضيفًا في بيت شخص آخر، فإن عليه واجبات لياقة معينة[٤٢].

كتب صنوع "سَنْوا" إلى الجريدة فيما بعد عن ملاحظات المراسل شارحًا أنه لم يكن لديه النية في الهجوم على عادات البلد الحميمة وأعرافها. قبلت الجريدة ملاحظاته لأن "سَنْوا"، طبقًا للجريدة، كان

رجلاً ذا عقل راجح ومشغول على الدوام بِتَقَدُّمِ مصر الثقـــافي[٤٣].
وليس من المعروف ما إذا كانت قد عرضت ترجمـــات أخـــرى إلى الإيطالية قام بها صنوع "سَنُوا" على المسرح الأوروبي في مصر. ترجم صنوع "سَنُوا" أيضًا أول أوبريت له إلى الفرنسية، لكن صديقًا لـــه، كان يضع لها موسيقاها، فقدها[٤٤] وعلى الرغم من أنه ظل في مصر حتى يونيو من عام ١٨٧٨، إلا أنه يبدو أنه لم يلعب دورًا في إحيـــاء الدراما العربية في نهاية العقد الثامن من القرن التاسعَ عشرَ، وبعد هذا الصدام لم تعد له علاقة بالمسرح.

يبدو أن النقاش فشل في مسعاه لجمع أموال لفرقته، وتسلم قيادة الفرقة، تحت نفس الاسم "التياترو العربي"، واحد من أبرز ممثليها، هو يوسف الخياط (؟- ١٩٠٩) وهو مواطن سوري[٤٥]. أصبح الخياط مشهورًا لمهاراته في أداء أدوار النساء وظل يسند أدوار النساء إلى الصبية؛ لأنه لم يستطع أن يجد ممثلات يقمن بهذه الأدوار، ورغم أن الصبية وجدوا أنه من الصعب أن يتمكنوا من هذه الأدوار فقد ساعده أخوه، أنطون، الذي لعب أدوارًا هامة[٤٦]. وكان في نية سليم أن يعود للانضمام للفرقة لو أثبت الخياط نجاحه[٤٧]. وكانت أولى أحدى المسرحيات التي عرضتها الفرقة تحت قيادة الخياط في ذلك الخريف هي المضحكة التي كتبها بشارة ميرزا "صُنْعُ الْجَمِيلِ" وقُدِّمَتْ على مسرح زيزينيا بالإسكندرية يوم السبت الموافق ٢٢ سبتمبر من عام ١٨٧٧ كما كان ذلك مدعاة سرور عظيم للجمهور، وأعيد عرضها في اليوم التالي. كانت تلك المسرحية قد عُرِضَتْ عدة مرات في بيروت عامي ١٨٧٥، ١٨٧٦. ومرة أخرى كانت جريدتا "الأهرام" و"مصر" هما اللتان قامتا بمعظم تغطية الفرقة. أملت الأهرام أن يجعل الله المشروع يزدهر حتى يستجيب الناس بالحضور[٤٨]. وأعيد عرض نفس هذه المسرحية في يوم ٢٩ سبتمبر، أمام جمهور صغير هذه المرة بسبب الحرارة الخانقة. في يوم الجمعة الثاني من نوفمبر[٤٩] قدمت مع مضحكة "البخيلان" وهي مجهولة المؤلف[٥٠]. وفي الثالث من نوفمبر عرضت الفرقة مضحكة أخرى مجهولة المؤلف "البخيل والشيطان"[٥١].

وكانت الفرقة ستقدم عرضًا آخر يوم الجمعة ٢٣ نـوفمبر[٥٢]. وقُدم العرض النهائي على مسرح زيزينيا في العاشر من ينـاير عـام ١٨٧٨ لجمع أموال لـ"جمعية الإعانة الوطنية" لمـساعدة جرحـى الحرب المصريين في الحرب التركيـة الروسـية (١٨٧٧- ١٨٧٨). تضمنت الأمسية ترفيهًا موسيقيًّا و"يانصيب" ومسرحية عربيـة ذات فصل واحد "الحكيم المغصوب"، وربما كانت هذه من إعداد محمـد عثمان جلال عن مسرحية موليير " طبيب رغم أنفه" الـتي نـشرت لأول مرة في عام ١٨٧١ وإذا كانت كذلك فقـد كانـت المـرة الوحيدة في تلك السنين المبكرة التي عرضت فيها مـسرحية لمؤلـف مصري من قِبَلِ فرقة من الفرق السورية. قدمت فرقة الخياط خدماتها لهذه الجمعية مجانًا[٥٣]. في يوم ٢٣ من ديسمبر كتب "جابريل شارم" بحماس عن عرض هذه المأساة "الأخوان المتحاربان" التي شاهدها على مسرح "الكوميدي" ثم انتقلت الفرقة إلى القاهرة وربما قَدَّمَتْ عروضًا في الطريق في مدينتي دمياط والزقازيق بالدلتا، يرجح أن تكون هـذه أول عروض مسرحية في مصر خارج القـاهرة والإسـكندرية[٥٤]. صحب الخياط فرقته إلى القاهرة بتشجيع من الخـديو، فقـد كـان إسماعيل قد أصدر أمرًا بأن تُفْتَحَ الأوبرا لعرض مسرحياتهم. كانـت هذه هي المرة الأولى التي تُقَدَّمُ فيها مسرحيات عربيـة في مـسرح الأوبرا بحضور الخديو ي. وقدمت الفرقة بعد ذلك بأسبوع مسرحية "الظلوم أو الطاغية" ومن الأرجح أنها عنوان آخر لمـسرحية سـليم النقاش "الظلوم"[٥٥].

عادت الفرقة إلى الإسكندرية بعد موسم قصير، حيث عرضـت مضحكة وهزلية عربية على مسرح زيزينيا يوم الثلاثاء الموافق ٢٦ من

فبراير لـ"جمعية القديس يوحنا الرحوم الكاثوليكية الخيرية اليونانية" (جمعية القديس يوحنا الرحوم، من أجل فقراء الجمعية)، ومن المحتمل أن تكون هذه المضحكة قد عرضت بدلاً من مسرحية "الأخوان المتحاربان" وهي ترجمة أخرى لمسرحية راسين "الأخوة الأعداء" التي كانت الفرقة تنوي أن تقدمها أمام الجمعية[٥٦]. ففي يوم السبت الموافق الثاني من مارس كان من المفروض أن تعرض مضحكة ذات ثلاثة فصول "الجنان" أو ما أسمته الأهرام "الجنان"[٥٧]. ويرجح أن يكون أحد هذين العنوانين خطأً مطبعيًّا. كان هذا آخر عرض للفرقة في موسمها الأول.

بدأت الفرقة أنشطتها مرة أخرى في خريف عام ١٨٧٨ وفي هذه الأثناء فتح الخياط متجرًا للكتب، "مكتبة الإسكندرية" في منطقة المنشية في وسط البلد بالإسكندرية قرب مسرح زيزينيا[٥٨] ربما ليضيف إلى دخله في أشهر المصيف. واصلت الأهرام تغطيتها الصحفية للفرقة في الخريف بالتعاون مع جريدة "التجارة" شقيقة جريدة "مصر". كانت جريدة "التجارة" اليومية قد تأسست في مايو من عام ١٨٧٨ على يد إسحاق والنقاش؛ إذعانًا للأفغاني[٥٩]. لم يكن لإسحق علاقة قوية بالنقاش حين غادر الإسكندرية وخططت الفرقة لتقدم يوم الثلاثاء ٢٩ أكتوبر على مسرح زيزينيا "الأخوان المتحاربان". ربما كان عنوانًا بديلاً آخر لإعداد مسرحية راسين وأُتبِعَتْ هذه المسرحية بأخرى هزلية تتناول مأساة راسين التاريخية والصراع بين أخوين على عرش طيبة. وقد قدمت المسرحية لجمع

أموال للجمعية الخيرية الأرثوذوكسية اليونانية[٦٠]. وبحلول ديسمبر كانت الفرقة قد انتقلت إلى القاهرة مرة أخرى حيث أعيد عرض نفس المسرحية على مسرح "الكوميدي" يوم ٢٣ ديسمبر[٦١].

كتب "جابرييل تشارم" بحماس عن عرض مأساة "الأخوان المتحاربان" التي كان قد شاهد عرضها في مسرح "الكوميدي": "لقد استمتعت أنا شخصيًّا لدرجة أنني لم أندم لحظة أنني فاتتني المسرحيات الهزلية والكوميدية السابقة".

وهو يعطي وصفًا منفردًا نابضًا أيضًا بالحياة وممتعًا لما كان عليه تمثيل هذه الفرقة:

"... وقفوا هناك يشاهدون بلايا هذين الابنين من أبناء "أوديب"، اللذين كانت نزاعاتهما الدموية تستدر دموع كل العالم المتحضر. لم يكن الممثلون مستوعبين أدوارهم بشكل لا يسمح بتوقفهم من آن لآخر حتى في منتصف خطاب مهيب عنيف ليستديروا باتجاه مقصورة الوالي ليدندنوا أغنية على شرف الباشا، مصحوبة بحركة رأس بالغة الغرابة. وفي النهاية عندما يموت "ايتوكليز" و"بولينوس" اللذان حملا علاوة على ذلك اسمين عربيين بطريقة مأساوية للغاية فإن الفرقة الموسيقية وقد تملكها جرح بطيء غير معروف من أجل اللياقة الأدبية أو ربما لاعتبار ما في غير محمله شرعت تعزف بحركة سريعة نشيد "المارسيلييز"، وربما كان ذلك طريقة للإشارة إلى أن المسرحية من أصل فرنسي وسقط الأخوان على أصوات "دم غير نقي". وبعد العرض جاءت المضحكة وقد استعيرت من مخزون مسرحيات القصر الملكي، وكان موضوعها بلايا سائق قطار يفاجئ بزوجته متلبسة بالخيانة، لكن العرب لديهم تقدير عظيم لكرامة الفن لدرجة أنه لا يمكنك أن تضع أمام جمهور عريض بلوى تدعوه

للأسى تخص وقار سائق قطار بسيط. ولذا فإنهم بناء عليه، استبدلوه بجنرال إيطالي بصفته عضو مجلس شيوخ روماني، وهو ما لم يسمح بأي شك في مكانته وجنسيته. ولم أر مطلقًا شيئًا أكثر إضحاكًا من هذا الجنرال– عضو مجلس الشيوخ– في مشهد حل العقدة المتأزّم، وهو يمسك بسيفه مثل شمعة رفيعة فوق رأس المذنبين. ومن المؤكد أن منظره لم يكن منظر تهديد لهما بالقتل.

وهكذا فإننا نرى أن الفن العربي قد أفاد بشكل غريب من مدرسة المسرح وأن جهود إسماعيل باشا في أن يؤقلم الأدب الفرنسي في مصر قد أنتجت تأثيرات مدهشة[٦٢].

في أوائل يناير، أوردت الجريدة القبطية "الوطن" تقريرًا جاء فيه أن الفرقة قد قدمت مؤخرًا عرضًا تضمن أغاني عربية وموسيقى وشعر (قصائد)[٦٣]. وفي يوم الاثنين الموافق السادس من يناير عام ١٨٧٩ عرضت الفرقة مسرحية عربية ذات ثلاثة فصول أمام الخديو ووزرائه، وأثنت جريدة "مصر" على الخياط لقدرته التمثيلية[٦٤]، وعنوان هذه المضحكة غير معروف. وقدمت الفرقة، وهي لا تزال في القاهرة دون شك في الثاني عشر من يناير مسرحيات أكثر إدهاشًا أمام الخديو والعديد من موظفي الحكومة. علقت جريدة "الوطن" قائلة: "أن كل واحد فسر حضور الخديو على أنه إشارة واضحة ودليل رائع على أن فخامته يشجع الشرقيين في مشروعاتهم وأعمالهم وليس هناك شك في أنه أنعم بعطفه على كل أولئك المشتغلين بهذا المشروع الممتاز بكرمه المعهود"[٦٥]، ولعل هذه الملاحظة تشير إلى أن الخياط كل يتلقى دعمًا ماليًا من الخديو كما تلقى النقاش قبله.

وبحلول يوم ٢١ يناير كانت الفرقة قد انتقلت إلى الأوبرا حيث حضر الخديو وعائلته ووزراؤه عرضًا لمارون النقاش هو "هارون الرشيد"[٦٦] الذي كان قد أصبح مقياس قيمة في برنامج الفرقة، فقد أعلن مراسل "التجارة" بالقاهرة أنه من الواضح أن الفرقة كانت ناجحة في المدينة ورحب مراسل جريدة سكندرية أخرى بالقاهرة، جريدةَ الإسكندرية" بكل حماس بالفرقة وعبر عن اعتقاده بأن المسرح لم يكن فقط للضحك والتسلية لكنه كان مدرسة عامة عظيمة تقع فائدتها بين التسلية والحب. وردد رئيس تحرير "الإسكندرية" صدى هذه المشاعر وأبدى ندمه على أن الافتقار إلى المساحة منعه من الكتابة عن أنشطة الفرقة[٦٧].

وكان هناك زعم بأن عرضًا لمسرحية "الظلوم" حضره الخديو في حفل بمناسبة بدء الموسم بالأوبرا في التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ أغضب فخامته بسبب إشاراته إلى الظلم والظالمين، فقد كان إسماعيل يعتقد أن مثل هذه التعليقات إشارة إليه هو نفسه وإلى حكمه للبلد. كانت الأهرام قد أعلنت أن المسرحية ستعرض يوم الأحد التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ بدار الأوبرا وأن الدخل سيذهب إلى ممثله الفرقة الأولى "الست مريم". كان بطل المسرحية حاكمًا مستبدًّا طاغية، والدراما تدور حول الفظاعات التي يقترفها وسقوطه في النهاية. وتنتهي المسرحية بكلمات "إنني أعرف حجم خطئي. إن الله يعيب الظلم وكل ظالم". وطبقًا لبعض التقارير، أدت هذه المسرحية إلى ترحيل الخياط وفرقته إلى سوريا، أو على الأقل أمرها بأن تغادر القاهرة، ويقال إن الأوبرا أغلقت عندئذ في وجه الفرق المسرحية

العربية حتى عام ١٨٨٢[٦٨]. ويبدو خطأ هذه التقارير، حيث ظلت فرقة الخياط تمثل عروضًا بالقاهرة في فبراير ومارس، وأعيد تمثيل مسرحية "الظلوم" في الثاني من أبريل[٦٩].

قدم العرض الأخير بالقاهرة يوم الأحد الموافق التاسع من مارس وكان عرضًا لمسرحية سليم النقاش "مي وهوراس" التي أضيفت إليها بعض أجزاء جديدة وألحان مؤثرة ومشاهد رائعة (مناظر)[٧٠]. وفي نفس الشهر، عادت الفرقة إلى زيزينيا بالإسكندرية وكانت ستقدم عرضها الأخير على مسرح زيزينيا في يوم الاثنين ٢١ أبريل وهو "هارون الرشيد"[٧١]. وعاد أديب إسحق وسليم النقاش عودة قصيرة إلى المسرح في يوم الأحد ١٧ من مايو بمسرح زيزينيا حيث قدما أيضًا "هارون الرشيد" من أجل الخير للجنة مساعدة الجرحى في الحرائق في دمشق والموسكي بالقاهرة (لجنة إعانات المصابين بحريقة سوريا والموسكي). كان كلا من النقاش وإسحق عضوًا في هذه اللجنة ويبدو أن العرض قُدِّمَ بمبادرة من النقاش وعرضته مجموعة هواة ربما وليس بواسطة فرقة الخياط. عمل النقاش الترتيبات للدعاية للحدث في الجريدتين اللتين كان يديرهما: "مصر" و"التجارة" طالبًا دعم الصحافة الأوروبية للإعلان عنه. عزفت فرقة عسكرية في تلك الأمسية وغنيت أغنيات في الفن ألقتها المطربة المشهورة "السيدة بزادة"، وقد حضر العرض جمهورٌ عريض تضمن حاكم الإسكندرية، مصطفى فهمي، وجمال الدين الأفغاني[٧٢].

سليمان القرداحي

خلال الصيف كان هناك عدد من العروض المسرحية العربية بالإسكندرية من بينها أول مسرحية من إخراج السوري سليمان القرداحي، فقد عرضت المسرحية "مسرحية حسن حسّان" يوم العاشر من يونيو بمسرح الفييري بالإسكندرية.

وليس معروفًا من الذي قدمها ولا مؤلفها، رغم أنه من المحتمل جدًا أن تكون مسرحية مدرسية[٧٣]. ورد نبأ عن هذا في جريدة "الوقت" التي كانت قد افتتحها الأخوان تقلا عندما كانت الأهرام معطلة مؤقتًا. نظم القرداحي (؟- ١٩٠٩) عرضا لمسرحيتين أحدهما عربية والأخرى فرنسية في يوم الخميس الموافق الثالث من يوليو لتعرضهما على الأرجح تلميذات بمدرسة زوجته للبنات (مدرسة البنات الوطنية)[٧٤] الكائنة بشارع شريف بالإسكندرية، بعد الامتحانات السنوية وتوزيع الجوائز. كانت زوجته "كريستين" قد أسست هذه المدرسة عام ١٨٧٧. كان القرداحي ممثلاً في فرقتي النقاش والخياط. كان بين الجمهور ضباط جيش وكثير من أعيان المسلمين والمسيحيين[٧٥].

وفي الصيف التالي عرضت المدرسة مسرحية أخرى يوم الخميس الموافق الخامس من أغسطس عام ١٨٨٠ هي مسرحية "تليماك"، والتي ربما كانت من إعداد السوري سعد الله بستاني. كانت "تليماك" التي نشرت ببيروت عام ١٨٧٠ بترجمة عربية، قد عرضت لأول مرة ببيروت في يوليو ١٨٦٩. كتبت مسرحية "مغامرات

تليماك" في عام ١٦٩٩ كرواية تعليمية لدوق "بجندي"، حفيد لويس الرابع عشر وولي العهد. يقوم "تليماك" برحلة بحرية بحثًا عن أبيه "عوليس"، بصحبة الإلهة "مينرفا" التي تتنكر في هيئة شخص ناصح مخلص. التقيا على جزيرة "أوجيفي" بواسطة الحورية "كاليبسو". حفظ الشخص المخلص "تليماك" من إغراءاتها. وقد قُدِّمَ العرض على مسرح زيزينيا لأن المدرسة لم تكن كبيرة بما يكفي لأن تسع الجمهور. عرضت أمام الخديو توفيق وأعضاء الحاشية وحاكم الإسكندرية(٧٦) وقدمت أموال للفقراء لحساب الجمعية اليونانية الكاثوليكية الخيرية بالإسكندرية. تضمنت المسرحية كثيرًا من الأغاني، وأشارت جريدة "لومونيتور إيجيبسيا" أن هذه لم تكن مثل مسرحية مدرسية متوسطة المستوى(٧٧).

"حتى هذا اليوم كان توزيع الجوائز حافزًا للطلبة على إظهار مواهبهم واستعداداتهم الدرامية إلى حد ما من خلال مسرحيات بسيطة ذات طابع أخلاقي. لا يملك "بيركوين" إلا أن ينحني لها احتراما. وفي مساء الخميس شاهدنا على مسرح زيزينيا تجربة كانت من الجرأة بحيث أحدثت مفاجأة شديدة ومع ذلك فقد حققت نجاحًا حقيقيًّا. حيث تخلت طالبات مؤسسة قرداحي عن عادات الروتين مع تمسكهن بالخط الكلاسيكي القديم واقتبسن من مغامرات تليماك موضوعًا لمسرحيتهن واخترن لعرضها منطقة مسرح زيزينيا الكبيرة. قد ترون في ذلك تهورًا لكنكم تذكرون المثل القديم الذي يقول "الحظ أو النجاح حليف الجريء". إن آنسات المؤسسة هن اللائي واتتهن الشجاعة النادرة والجرأة على تقديم المشاهد الرئيسية الرائعة، وذلك باللغة العربية وقد شاهد سمو الخديو هذا العرض

الرائع الممتاز وهو سُمُوّهُ نُبُوغُ خاص في صفاء النطق الذي تتمتع به هؤلاء الممثلات الصغيرات اللائي يبذلن طاقة تفوق سنهن وذلك طوال خمسة فصول طويلة وهن يعبرن عن عواطف ليست لديهن أية فكرة عنها"(٧٨).

لم يكن التياترو العربي، فرقة الخياط، بمثل هذا النشاط في موسم شتاء ١٨٧٩. كان راعي الفرقة الخديو إسماعيل قد عُزِلَ في يونيو من عام ١٨٧٩. وربما كان خليفته توفيق أقل نزوعًا لأن يمنح دعمًا ماليًا للمسرح العربي. كان العرض الوحيد الذي قدم مقررًا ليوم الخميس الرابع من ديسمبر من عام ١٨٧٩ بالقاهرة عندما قررت الفرقة أن تقدم ثلاثة أوبريتات ذوات فصل واحد للاحتفال باعتلاء الخديو الجديد العرش(٧٩). وربما كان الخياط يأمل في أن تشجع هذه الأمسية الخديو الجديد على الاستمرار في تقديم الدعم المالي للفرقة كأبيه.

احتكر السوريون المسيحيون المسرح العربي في مصر لمدة تتجاوز الثلاث سنوات، وكان هذا الاحتكار قد انكسر على يدي السيد عبد الله نديم، أول مصري منذ عام ١٨٧٢ يكتب للمسرح العربي. ربما كان المصريون قد ثبطت همتهم عن توريط أنفسهم في المسرح بعد الطريقة الديكتاتورية التي أغلق بها مسرح صنوع "سَنُوا". كان نديم (١٨٤٣– ١٨٩٦) [٨٠] قد تلقى تعليمًا تقليديًّا إسلاميًّا، وقد اكتسب شهرة بصفته شاعرًا وخطيبًا واختلط في شبابه بالأوساط الأدبية الإسكندرية وطنطا وقضى سنوات عدة شاعرًا جوالاً (أدباتي) يقوم بتسلية أعيان القرى في حفلات شربهم في الدلتا. ودُعِيَ "نديم" لنجاحه في تسلية الأغنياء. وفي بواكير العقد الثامن من القرن التاسع عشر، حين كان يعمل موظفا في "القصر العالي" بالقاهرة مقر الأميرة أم الخديو إسماعيل وملتقى العديد من العروض المسرحية انضم إلى الأوساط الثقافية بالمدينة والتقى بأبرز أدباء العصر. كان قد أصبح في القاهرة شأن صنوع "سَنُوا" جزءًا من حلقة الأفغاني وسافر في أوائل عام ١٨٧٩ إلى الإسكندرية بتعليمات من الأفغاني لينضم إلى أديب إسحق وسليم النقاش لنشر مذاهب الأفغاني وأفكاره. بدأ يكتب مقالات لجريدتهما "مصر" و"التجارة" وأصبح مهتمًا بالمسرح من خلال اتصاله بالأخوين السوريين.

أسس نديم في أبريل ١٨٧٩ جمعية وطنية اجتماعية ثقافية [٨١] بالإسكندرية بنصح من صديقيه (الجمعية الخيرية الإسلامية). أُسِّسَت

الجمعية لمساعدة فقراء المدينة وفتحت أيضا مدرسة لأبناء الفقراء واليتامى في يونيو ١٨٧٩ وأصبح نديم مديرها. قدم الطلبة في الخامس من فبراير عام ١٨٨٠ مسرحية بالفرنسية، وأصدرت جريدة النقاش "المحروسة" تقريرًا عن العرض[٨٢] وساعد نديم في تأسيس جمعية أدبية في المدرسة للطلاب يمكنه من خلالها أن ينشر أفكاره ويعلم شباب مصر، أسست هذه الجمعية، جمعية الفنون والآداب في المدرسة في يوم ٢٢ من أبريل بواسطة التلاميذ؛ لمكافأة الطلاب الناجحين ولمساعدة الفقراء منهم ولاستخدام المسرح للمناظرات والمسرحيات والمناقشات وللحفاظ على حقوق الطلاب المدرسية. كانت الجمعية مفتوحة لأي طالب من أية مدرسة ومن أي بلد أو عقيدة ورئيسها كان "أحمد منيب"[٨٣]. كانت هذه أول جمعية درامية للهواة بين الفرق العربية في مصر. أراد نديم أن يألف طلبته هذا الجنس الأدبي الجديد: الدراما. أخرج نديم المسرحيات التي قام بالتمثيل فيها جنبًا إلى جنب مع الطلاب وكان هو أيضًا كاتبَ الجمعية الدرامي.

أوردت المحروسة نبأ عن أحد عروض مسرحيات نديم "الوطن وطالع التوفيق" وهي تورية عن اسم الخديو توفيق. عرض هذه المسرحيةَ ذات الفصول الأربعة الطلبةُ في فناء المدرسة يوم الاثنين الثاني من أبريل أمام حشد من الجمهور ضمَّ الأمراء والأعيان. كان ولي العهد عباس نصيرًا للمدرسة. كانت المسرحية ناجحة إلى درجة أن الكثيرين طلبوا إعادة عرضها. حيث إنها أظهرت فضائل الخديو ووزرائه[٨٤]. أعيد عرض المسرحية في ذلك الصيف يوم ١٢ يوليو

على مسرح زيزينيا أمام الخديو وحاشيته. افتتح نديم العرض بقصيدة مهداة إلى الخديو وكذلك ألقى أشعارًا تُثني على الوزراء، رياض باشا، فخري باشا، البارودي، علي مبارك، فوزي باشا، ومحمود باشا فكري. بيعت تذاكر هذا العرض بمجرد صدورها وحقق نجاحًا هائلاً. وانبهر توفيق إلى درجة أنه منح الجمعية مائة جنيه حيث ذَهَبَ جزء من المال كجوائز للطلاب الناجحين والباقي للمحتاجين(٨٥).

المسرحية تَهَكُّمٌ مستتر على ظروف البلد الاجتماعية والسياسية وهي بلا حبكة، لكنها سلسلة من الحوادث بين شخصية الوطن المصورة في شكل بشري والفلاحين وسكان المدن وموظفي الحكومة والبحَّارة وأحد الحجاج. وجميعهم يتجاهلون إصراره على أن كل أطفال مصر عليهم أن يتعلموا لرفع مستوى المعيشة، وفي النهاية يستجيب الوطن "عزت" ويقرر أن يؤسس مدرسة لتعليم الأطفال. والمسرحية تدور حول تدهور مصر، وتهاجم الطغيان وسوء الحكم وتكشف الظلمَ والفسادَ والضرائبَ الجائرةَ وتَدَخُّلَ الأجانب في شؤون مصر، ويوضح نديم أنه من الضروري دراسة أسباب تقدم الأمم الأخرى كما يجب أن يفكر المصريون في الأعمال المجيدة التي قام بها أسلافهم. وأقام تباينًا بين قوة مصر سابقًا وبين عبوديتها الراهنة وبين علم المصريين القدماء والجهل المتفشي اليوم وبين الجهود التي يجب أن تبذل للصعود من هذه الهاوية. كان الجديد في المسرحية الروح الوطنية التي حاول نديم أن يفعم بها مواطنيه عن طريق كشف أنشطة الطبقة الحاكمة والموظفين الأتراك مما يؤدي إلى التدهور،

وتشجيع التوسع في نظام التعليم وتعزيز الحاجة إلى العلم والمعرفة(٨٦).

وهناك، قرب نهاية المسرحية، بعض الثناء على توفيق ووزرائه بصفتهم مخلصين مأمولين للأمة. وصف نديم نفسه المسرحية في جريدة التهكمية "التنكيت والتبكيت" قال إنها تصور:

"حالتنا وما كنا فيه من الذل والإهانة وما تحملناه من المظالم والمغارم، ثم تخلصت بجلوس مولانا الخديو ومساعدة وزرائه الكرام على أفكاره الحسنة ومقاصده الخيرية وما يعانيه رجاله من الاشتغال بحفظ الأمة وصيانة الوطن وما تنورت به الأفكار حتى اهتدت لفتح الجمعيات التي بها تكثر المعارف وتعود ثروة البلاد"(٨٧).

كُتِبَت المسرحيةُ باللغة العامية رغم أن كلام الوطن والبدو باللغة الفصحى بسبب مكانتهم وتتضمن المسرحية شعرًا.

قَصَدَ "بُتْلَر"- معلم خاص بالبلاط- واحدًا من عروض مسرحيات شهر يوليو، ولأنه فهم القليل منه، فإنه وَجَدَه مُملاً إلى حدٍّ ما:

"كان أمرًا رديئًا، أربعة فصول، طول كل فصل ساعة دون تغيير للمناظر، ولا حبكة ولا حدث.. دخل في أول الأمر عجوز ذو لحية بيضاء (وطن) جلس على كرسي بين زهريتي ورد، يئن ويغمغم لمدة ساعة يدخل بعده شيخان ثريان بملابس محلية يدخنان غليونين طويلين من الياسمين جلسا على مقعدين واحد إلى اليمين وواحد إلى يسار العجوز ذي اللحية البيضاء وتحادثوا لمدة ساعة، وعندما غادرا دخل فلاحان يتكئ كل منهما على عكازه في وضع مماثل وتكلما أيضًا لمدة ساعة تبعهما اثنان من حزب "مصر الفتاة" تكلما على

نفس النحو لمدة ساعة كان خطابهما سياسيًا كله، وبدا مملاً بشكل يدعو إلى اليأس واعترف أنني هربت بعد الفصل الأول من هذه الدراما السقيمة جدًا"[٨٨].

قام الطلاب أعضاء الجمعية بعرض مسرحية أخرى كتبها نديم بعنوان "النعمان" أو "العرب" على مسرح زيزينيا على الأرجح عام ١٨٨٠ أمام الخديو والأمراء والأعيان والمدرسين. أوضح نديم في مسرحيته مزايا العرب والأعمال البطولية التي أنجزوها[٨٩]. كان النعمان اسمًا للعديد من الملوك العرب قبل الإسلام. وطبقًا لما يقوله نديم فإن المسرحية فاضت بأسلوب أدبي (بديع) وتشبيهات تمثيلية وعبارات مجازية وبيان.

كان يوسف الخياط لا يزال يأمل في دعم مالي لأنشطته. في أغسطس ١٨٨٠ مُنِحَ متعهد الحفلات الفرنسي "لاروز" حق استخدام الأوبرا في موسم الشتاء التالي بالإضافة إلى إعانة مالية بلغت تسعة آلاف جنيه مصري. أثار هذا التخصيص وقت الانخفاض في المصروفات الحكومية صيْحة احتجاج في الصحافة. أعرب محررو جريدة "الوقت" عن أملهم في أن تكون هذه الإعانة المالية إشارة إلى أن الدعم المالي في طريقه إلى فرقة الخياط. كان من الواضح أن كثيرين أرادوا أن يروا إحياء فرقة محترفة بعد فاصل زمني دام ثمانية أشهر.

"لقد فَرِحَ مواطنونا بذلك النبأ (نبأ الامتياز الذي حصل عليه لاروز) معتقدين أن (السلطات) ستُتْبِعُ هذا بمنح الإذن بمساعدة إدارة التياترو العربي، ومما أعطى دعمًا لهذا الاعتقاد هو اهتمام

الإدارة الحالية بتمهيد الطريق للتقدم والتعليم لنشر الفوائد، الــذي أنفقت الحكومة من أجله المبلغ المذكور، فلا تُعَلِّمُوا الوطنيين أمورًا ليس للغة العربية فيها نصيب! إن معظمنا لا يعرف لغــات أجنبيــة جيدًا، ومن المعروف أن الشخص الذي لا يعرف تلك اللغات يحتاج إلى هذه الفائدة أكثر من أولئك الذين يعرفونها. وفضلاً عن هذا فإن المسرح العربي مجهز بشكل أفضل ويكلف أقل، إنه يحتاج فقــط إلى ربع المساعدة التي توفر (للاروز) أو لغيره، ونحن نعتقد أننا يجب أن نقول إن مِصْرَ عربيةٌ، وهذا البلد يستحق اعتبارا أكــبر ويــستحق أبناؤها اهتمامًا أكثر. لهذه (الأسباب) فإن كل واحــد متأكــد أن المجلس (الوزراء) سوف ينظر عاجلاً في الطلب الــذي تقــدم بــه يوسف أفندي الخياط، مدير "التياترو العربي"، ونحن نعتقد أنه سوف يصدر أمرًا سريعًا حتى يتمكن من أن يستدعي الفرقة (الكومبانيــة) وأن يجعلها جاهزةً تمامًا في الوقت المناسب"[٩٠].

كان من الواضح أن الخياط قد تَقَدَّمَ بطلــب لمجلــس الــوزراء للحصول على مساعدة مالية، وقد وجد هذا الطلب تأييدًا صــادقًا وقلبيًّا من جريدة "الوقت" بكل إخلاص. وتلقت الجريدة الكثير من الخطابات من قرائها في طول مصر وعرضها تؤيد وجهة نظرهــا في هذا الأمر[٩١]؛ ولكن لم يكن هناك أي استجابة عاجلة من الحكومة.

وجدت الجالية القبطية فرصتها للترفيه عن الخديو وضيافته. وفي أغسطس ١٨٩٠ قدم طلبة مدرستها، مدرسة الجمعية الخيرية القبطية، مسرحية "الملك المنصور" على مسرح زيزينيا أمام جمهور غفير تضمن

الخديو و"ذو الفقار باشا" حاكم الإسكندرية. كتبت المسرحية باللغة العربية الفصحى وكانت على الأرجح قصة أمين القصر المشهور في الأندلس "المنصور" (؟- ١٠٠٢). وفي ظل حكمه، على الرغم من التحكم الاسمي للخليفة الأموي، فإن الأندلسيين ظلوا أمة عظيمة وامتدت مساحتها إقليميا على حساب المسيحيين. ورد نبأ عن هذه المسرحية في الجريدة القبطية الوحيدة "الوطن"(٩٢). قدم طلبة مدرسة أخرى أيضًا، مدرسة محطة القباري، مسرحيتين أمام الخديو، إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية يوم ٢٧ أغسطس بصالون "ستوراري" بالإسكندرية. كان أكبر الطلاب الممثلين في الثانية عشرة من عمره وكان مدير المدرسة "يوسف كالابة"(٩٣). وربما أدت الأنشطة الدرامية في مدرسة نديم إلى هذا الفيض من الأنشطة في مدارس أخرى، فقد شجع نديم الأقباط على أن يشكلوا اتحادات(٩٤) حتى يمكنه أن يساعدهم على تقديم مسرحياتهم.

أبلغت جماعةٌ مسرحيةٌ جديدةٌ، سَمَّتْ نفسها "الاتحاد الوطني"، جريدةَ "الوقت" أنها تخطط لتقديم مسرحية "الشيخ البخيل الجاهل والوالي الكريم الفاضل" على مسرح زيزينيا في أكتوبر. وكل ما يعرف عن هذه المجموعة هو أن أحد الممثلين كان "حنا نقاش"، وربما يكون هذا من أقارب "سليم النقاش". أعلنت الجماعة عن هذا في خطاب إلى الجريدة تقول فيه إن الجرائد المكتوبة باللغات الأجنبية في مصر قد انتقدت المسرحيات العربية، لكن هذه الجرائد لم تعلم "أن أول المبدعين في المسرح كانوا العرب". قالت الجماعة:

"إن أي شخص مُطَّلِع على التاريخ لابد وأن يعرف أن الممثلين الأوروبيين يقومون به هم فقط؛ لأنه مهنة يستطيعون بها أن يكسبوا

رزقهم، في حين أن الوطنيين يقدمون مسرحياقم على ألسنة أبنائهم وبناقم الصغار من أجل التدريب والتقدم ومهارة كبارنا في ذلـك (التمثيل) معروفة أيضًا وواضحة من المسرحيات التي قدمت منـذ بضع سنوات مضت"[٩٥].

اغتنمت "الوقت" مناسبة إعادة افتتاح الأوبرا لموسم كامل للمسرح الأوروبي لأول مرة منذ ثلاث سنوات؛ لتدفع بالتماس آخر لإحياء المسرح العربي. أعاد مقالها إلى الأذهان المقالات التي كتبها "قيصر زينة" في "الأهرام" عن الحاجة إلى إصلاح وتنظيم المسرح العربي وأعربت عن الاهتمام بتدريب الممثلين والممثلات. كان "زينه" قد قال إن المسرحيات تقدم لا من أجل التسلية والمتعة فحسب، بل إنه يمكن اشتقاق الفائدة منها. وبالإضافة إلى ذلك قال إنها درس للنظارة، يمثل لهم أحداث الماضي، ويصور الخير والشر، وأعرب الكاتب عن شعوره أنه لو كان لدى العرب حافز أكبر ويمكنهم من تحقيق متطلبات التمثيل لكان لديهم نصيب أعظم في استخدام المسارح[٩٦]. وطالبت الجريدة الحكومة بمساعدة العرب أن ينافسوا الأجانبَ في هذا الفن، على الأقل في السنة التالية حيث إن المساعدة لم تكن ممكنة في تلك السنة[٩٧].

في نوفمبر من عام ١٨٨٠ نشرت نفس الجريدة مقالاً عن المسرح العربي تساءل فيه كاتبه عن الزمن الذي سوف تُكَوَّنُ فيه فِرْقَةُ مسرح عربي، وتساءل عن الوقت الذي يبذل فيه العرب جهدًا لدعم فرقة عربية؟ وأعرب عن أمله في أن تحفز الأنشطة المسرحية (الأوروبية) في القاهرة والإسكندرية "احترام الذوات من سكان الثغر" (الإسكندرية) حتى يُمَوِّلُوا الفرقة؛ ليمكنوها من تقديم مسرحيات بلغتهم[٩٨].

كان آخر عرض لفرقة الخياط في ديسمبر من عام ١٨٧٩ وفي يوم السبت الموافق التاسع من أبريل عام ١٨٨١. بعد الامتحانات وانعقاد المجلس العمومي بالمدرسة الكاثوليكية اليونانية [مدرسة طائفة الروم الكاثوليك] في شارع كلوت بك بالقاهرة قدم التلاميذ أمام الأسقف وأعضاء الجالية البارزين مسرحيتين فرنسيتين، ومسرحية تركية ومسرحية عربية وعددًا من الحوارات الأدبية ربما بالعربية وحيث إن القبطي "تادرس وهبي" كان عندئذ مُدَرِّسَ فَنِّ الإنشاء والعلوم بالمدرسة وحيث إنه قد ألقى كلمة في هذه المناسبة، فمن الممكن أن تكون المسرحية العربية، وهي "بطرس الأكبر"، كانت له هو، وقد عرضت أيضًا بالمدرسة في عام ١٨٨٤[٩٩].

في ربيع عام ١٨٨١ قدمت الجمعية الخيرية الإسرائيلية عرضًا بدار الأوبرا في يوم الأحد الموافق العاشر من أبريل لجمع الأموال لفقراء الجالية، وكان الخديو قد أصدر تصريحًا بأن يستخدم المسرح. عرضت مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية "حفظ العهد" ربما كانت هذه المسرحية تحريفًا لمسرحية "الظلوم" التي تُعْرَفُ أيضًا باسم "حفظ الوداد". انتهت الأمسية باسكتش مضحك من فصل واحد "لا تنس إغلاق الباب" وهو نفس الاسكتش الذي كان قد عُرِضَ ببيروت عام ١٨٧٨: كان المسرح ممتلئًا ومن بين الأعيان الحاضرين كان علي مبارك وزير الأشغال العمومية ووكيل وزارة المعارف، و"عبد الله فكري". كان يوسف الخياط قد قام بتدريب الممثلين وحيث إن "الأهرام" وصفتهم بأنهم بلا خبرة، فلابد أن نستنتج أنهم لم يكونوا من فرقته. وقد ظهر الخياط نفسه في الاسكتش[١٠٠].

أعربت جريدة "الأهرام" عن أملها في أن تجعل هـذه المسرحية حكام مصر ميالين بكل الرضا نحو المسرح العربي حتى يتمكن المسرح العربي من أن ينال نصيبه من استخدام مسارح القاهرة في الموسم القادم لأن هذا الفن (كما ذكرت الجريدة) و"الحضارةَ" هما أفضل ترفيه للعقول، وأفضل مدرسة للناس وأفضل وسيلة لمنع الأفعال المحرمة وأفضل تعليم للأعمال الصالحة ولا يمكن أن ينكر أحد أن المسرحيات هي أدوات الحضارة وأحد أسباب النجاح المادي والخلقي (الأدبي)(١٠١). استغل الخياط فرصة هـذه الدعاية وقدم التماسين عن فرقته: التماسًا للخديوي والتماسًا لوزير الأشغال العمومية، علي مبارك طلب فيهما مسرحًا صغيرًا يمكنه أن تُقدم فيه مسرحيات باللغة العربية في الموسم القادم. وأعربت جريدة النقاش "المحروسة" عن أملها في أن يُمْنَحَ الخياط هذا الطلبَ؛ لأن هذا من شأنه إسعاد الوطنيين للغاية. طلب الخياط من الحكومة مبلغ ألفي جنيه؛ حتى يتمكن من العرض في المسرح الصغير بالمسرح الكوميدي بالقاهرة. ويبدو أنه كان هناك مسرح "جيب" هناك، علاوة على قاعة العرض الرئيسية. حُوِّلَ طَلَبُهُ إلى لجنة المسرح التي تألفت من جاي- لوساس أورنشتاين وألبك الكبير. منحته الحكومة استخدام المسرح وإضاءة مجانية وأزياء ومناظر مسرحية لكنها لم تقدم عرضًا بتمويل. لم ير الخياط أي ميزة في هذا العرض ورفضه، ولـذا ظن الجميع أنه لم يكن هناك مسرح عربي في موسم الشتاء التالي. كانت

جريدة "المحروسة" متأكدة من أن الحكومة قد توصلت إلى هذا القرار في عرضها بعد أن توصلت إلى استنتاج أنه لم يكن من مصلحتها أن تعرض عليه أكثر من هذا[١٠٢].

عرض سوري آخر، سليمان الحداد، شيخ الطائفة اليونانية الكاثوليكية بالإسكندرية مسرحية "مي وهوراس". ولد الحداد[١٠٣] (١٨٢٩- ١٩١٥) في لبنان وتزوج ابنة الأديب المشهور، "ناصيف اليازجي". انتقلت الأسرة إلى مصر عام ١٨٧٣ حيث عمل سليمان تاجرًا وكان قد اكتسب خبرة ككمثل ويبدو أنه ليس من المعروف بالتأكيد إلى أي فرقة كان ينتمي، وقد أدى الدور الرئيسي في هذا العرض[١٠٤]. كان العمل بلا شك من أعمال سليم النقاش لا كما زعمت الجريدة التي تصدر بالفرنسية "ليجيبت" من أعمال الحداد[١٠٥].

شهد صيف عام ١٨٨١ أيضًا آخر عرض لمسرحية عبد الله نديم "الوطن"[١٠٦]. زار الخديو توفيق مدرسة نديم يوم التاسع من يوليو عام ١٨٨١ وأوضح لنديم أنه يرحب بإعادة عرض المسرحية، ولهذا عرضت يوم الخميس الرابع عشر من يوليو عام ١٨٨١ على مسرح زيزينيا. في الذكرى السنوية الثانية لارتقاء توفيق العرش قُدِّمَ العرض بواسطة تلاميذ من مدرسة خيرية "لتحث الناس على اتباع طريق الفضيلة وعلى أن يتعاونوا على القيام بواجبات الوطن". وعلى الرغم من حضور الخديو ووزرائه بما فيهم رياض باشا، وعلي مبارك، وزير الأشغال العمومية، وحسين فكري، وزير الحقانية، وعلي إبراهيم، وزير المعارف، إلا أنه كان هناك، لسوء الحظ، مشاهدون أقل من المتوقع[١٠٧]. بذل حسين فهمي، حاكم الإسكندرية وأحمد رفعت ونائب رئيس الجمعية وآخرون كلَّ ما في وسعهم لِيَحُولُوا

دون بيع التذاكر، إذ نشروا شائعات أن كل الأماكن قد حُجِـزَتْ وحَرَّضُوا بعض التلاميذ القائمين بأدوار على أن يتغيبوا عشية العَرض، على أمل أن يتسببوا في فشل المسرحية، وقد تورط هذان الــرجلان اللذان كانا ينتميان إلى الجمعية الخيرية الإسلامية في مؤامرة ضد نديم، حيث أكدا أن أنشطته في المدرسة كانت مجرد خدعة حــتى يوســع حلقته الفكرية(١٠٨) وثروته. كان رئيس مجلس الوزراء، رياض باشا، هو الذي حرَّض على هذا الأمر كله.

نجحت المؤامرة، لأن نديما أعلن، في صباح اليوم التالي الموافق ١٥ من يوليو، استقالته من الجمعية والمدرسة كلتاهما وأشار إلى أن عبء الخسارة المالية الذي تسبب فيه فشل المــسرحية لابــد أن تتحملــه الجمعية. وهكذا انتهت أنشطة نديم المسرحية بهذه المعركــة الحــادة وقدمت جريدته الساخرة "التنكيت والتبكيت" تقريرًا عن الأمر كله بالتفصيل. وكتب أحد أصدقاء نديم ومؤيديه، الشيخ "حمزة فتح الله" رئيس تحرير جريدة "البرهان" خطابًا يطمئن فيه على ما حدث ويؤيد نديمًا. أثنى فتح الله على نديم لنوعية التمثيل الذي، كما يقــول، "لم تصل إليه الأجانب بلا سابقة عناء ومــضي أزمــان". والأجانــب مغرمون بالتمثيل ليسلطوا الضوء على الأخلاق أو الأحداث الماضية، لأنهم عاجزون عن إدراكها عبر كمال تخيلات العقل، فـــ "جميــعُ أعمالهم مبنيةٌ على الحسِّ والمشاهدة، لا يُصَدِّقون بما لم يَرَوْهُ، ثم إنــه قد وقع التشخيصُ من كثير من العرب في عنفوان دولتهم". ووعــد الشيخ حمزة أن يفيض في هذه النقطة في جريدته في أقــرب فرصــة ممكنة(١٠٩).

كانت المسرحيات المدرسية تعرض أيضًا في الإسكندرية، فقــدم تلاميذ المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك يوم ٢٤ يوليو مــسرحية

"الابن الشاطر" أمام القنصل الفرنسي في "صالون ستوراري" بالإسكندرية في حفل تسليم جوائز المدرسة. وكان مدير المدرسة هو الأب "نيقولا هرمس"[110] عرضت مسرحية أخرى يوم الاثنين الأول من أغسطس بعد الامتحانات بمدرسة الأمريكان بالحي اليهودي بالإسكندرية. وقد كتب المسرحيةَ أحَدُ المدرسين "فتح الله ساغة"[111]. كان سليمان الحداد يخطط على مدى عدة شهور أن يقدم عرضًا آخر، وقد اضطر بشكل مستمر أن يؤجل العرض من أغسطس؛ لأنه كان من الضروري إجراء إصلاحات واسعة لنظام الغاز في مسرح زيزينيا؛ لتقليل مخاطر الحريق. عرض الحداد مسرحية "الغيور" أخيرًا يوم الأربعاء الموافق التاسع من نوفمبر. تضمنت الفرقة ممثلات وهو ما كان لا يزال حدثًا غير عادي؛ لأنه اجتذب تعليقات من الصحافة. ولسوء الحظ فإن الكثير من المناظر المسرحية افتقدت وهو ما عُزِيَ، حسبما زُعِمَ، إلى المؤسسة التجارية التي كانت تقوم بتأجيرها، إلى إدارة المسرح[112] وليس معروفًا ما إذا كان الحداد لديه طموحات أن يشكل فرقته الخاصة به. فبعد عدة سنوات، وبالتحديد في عام ١٨٨٧ قام بتشكيل "الجوق الوطني المصري". وعمل فيما بعد مع فرق الخياط وسليمان القرداحي وإسكندر فرح السوري والممثل الشهير جورج أبيض. وكان ابناه نجيب وأمين سليمان الحداد، نشيطين في مجال المسرح.

قام الخياط بمحاولة أخرى لإحياء المسرح العربي في أكتوبر. اجتمع مع الخديو ليناقش الأمر ويبدو أنه تلقى استجابة مرضية. كتب الخياط في جريدة "المحروسة" أنه قد سعى جاهدًا لإحياء المسرح؛ تلبية لطلب من كثير من علية القوم ومُحِبّي الأدب وقد تلقى الآن تأييدًا من "توفيق". كانت الحكومة قد أتاحت له استخدام مسرح "الكوميدي" وكان يأمل في أن يرحب الأعيان وغيرهم بالمشروع؛ حتى تُكْتَبَ له الحياة وينمو[113]. كان قد انقضت سنتان ونصف السنة منذ أن قدمت فرقته عروضا منتظمة.

عرضت فرقة الخياط على مسرح الكوميدي يوم الاثنين الموافق ١٤ من نوفمبر عام ١٨٨١ مأساة "على الباغي تدور الدوائر" بالإضافة إلى مسرحية هزلية(فارس/أضحوكة) بعنوان "البخيل واللصوص". هناك ثلاث ترجمات على الأقل من العمل الأول، ومن الأرجح أنه مؤسس على مسرحية فولتير "ميروب". وقد كتبت هذه الترجمات في العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر في بيروت. وربما كان المؤلف هو "إبراهيم عوض الإربيلي"، الذي كانت مسرحيته قد عُرِضَتْ ببيروت عام ١٨٧٣ أو "جبران بطرس" أو "شمعون مويال". كانت هذه الرواية تدور حول وزير كان في صراع مع وريثي أحد الملوك[114]. أعيد عرض المسرحية بعد يومين في ١٦ نوفمبر مع مسرحية هزلية أخرى "المضحك المبكي أو النجم ذو الذنب". كان الخديو وأعضاء حاشيته وبعض الوزراء والأمراء

حاضرين في هذا العرض[115]. واصلت "المحروسة" حملتها لكسب تأييد حكومي أكبر للمسرح. كانت الجريدة قد عبرت عن أملها في أن يحصل الخياط على مساعدة من الحكومة ليؤسس مسرحًا وطنيًا مستقلاً تمامًا "التياترو الوطن" ثم يبني مسرحًا خاصًا للفرقة أو يُخَصَّصَ لها مسرح. طلب من الحكومة مرة أخرى أن تهتم بمسرح الخياط "التياترو العربي" وأن تأخذ بعين الاعتبار مساعدته؛ لأن التمثيل، كما أشارت، فن يمكن أن ينتشر أو ينجح بمساعدة الحكومة فقط أو بتقبل الجمهور له تقبلاً غامرًا، وهو ما لم يحدث حتى تتأصل عادة الذهاب إلى المسرح وأن يصبح لهذا الفن حياة منظمة. نال الخياط أيضًا تأييدًا من جريدة "الأهرام" التي كررت طلبها بأن يتلقى المسرح العربي نصيبه من رعاية الحكومة؛ لأن المبادئ الأولية التي تقوم عليها الحكومة تقتضي مساعدة كل مشروع يعود بالنفع على الأمة والبلد[116].

لم يكن كل هذا مجديًا؛ لأن الاعتبارات المالية أرغمت الخياط في النهاية على أن يتخلى عن محاولته، كما شرح في جريدة "المحروسة" فقد مُنِعَ من تأسيس المسرح العربي على أساس راسخ، على الرغم من أن كل ما يحتاجه هو مبلغ هزيل بسبب الافتقار إلى مساعدة وطنية. لا يمكن (للمسرح) أن يؤدي وظيفته في أي بلد أو بين أي شعب وقد اتخذ قراره ألا يقدم أي عرض، ولكن "شخصًا يجب أن يُطَاعَ [الخديو] عهد إليه أن يعرض "هارون الرشيد" لعرض واحد أخير بفرقة من الممثلين والممثلات وقد كانت هذه المسرحية جزءًا من مخزون مسرحيات عندما عرضت الفرقة أخيرًا في ربيع عام ١٨٧٩. عرضت المسرحية مرتين، المرة الأولى يوم ٣٠ ديسمبر عام ١٨٨١،

وكان العرض الآخر ثاني أيام شهر فبراير من عام ١٨٨٢، وكان كلا العرضين على "مسرح الكوميدي" ولم يكن الجمهور كبيرًا كما كان متوقعًا في ليلة العرض الأول وكانت القاعة ممتلئة في العرض الثاني وفي كلا العرضين أعطى نديم تأييده لمشروع الخياط المسرحي وشجع كل الناس على تأييده[١١٧].

انحلت فرقة الخياط ولم يعاد تشكيلها حتى نهاية عام ١٨٨٤. تكونت فرقة أخرى على بقايا الفرقة القديمة على يدي سليمان القرداحي وأَدْرَجَ في فرقته المطرب السوري "مراد رومان" وبعض الهواة من الإسكندرية بما فيهم "علي وهبة". كان لدى القرداحي ممثلات في فرقته، حيث كانت زوجته من هؤلاء الممثلات، ثم أضاف بعد ذلك مطربة تُدْعى "ليلى" إلى فرقته. نشرت "الأهرام" مقالاً مطولاً لكسب تأييد للقرداحي فأعادت طرح تأييد مسرح عربي. ناقش الأمر على أساس أن المسرح أفضل الطرق لأن يستعمل الإنسان حواسه وأن يكتسب المعرفة : "إنه مدرسة يجتمع فيها الفكاهة والنوادر الذكية والتميز والمعرفة لأنها تهب فوائد" ولابد أن يوجه الحكام عنايتهم إلى المسرح ويساعدوه وعلى الأخص أولئك المختصين بالشئون العامة الذين يريدون أن يحسنوا النظام الاجتماعي ليجلبوا التقدم للبلد. وأثنت الجريدة على القرداحي لأنه قد اختار أفضل المسرحيات وأفضل الممثلين والممثلات وقضى بعض الوقت لإعدادهم في بيته. وقد حضر كثير من الأعيان التدريبات "تجربات" واقتنعوا أن الفرقة ستنجح وخصوصًا إذا شجعتهم الحكومة[١١٨].

القرداحي وسلامة حجازي

كان من الواضح أن الحكومة قد قررت أن تساعد الفرقة؛ إذ سمحت لها أن تقدم أول عرض لها على مسرح الأوبرا بالقاهرة وكانت الأوبرا قد استخدمتها لآخر مرة فرقةٌ عربيةٌ (فرقة الخياط) في موسم ١٨٧٨- ١٨٧٩. اختيرت مسرحية "تليماك" التي عرضها القرداحي قبل ذلك بسنتين في مدرسة زوجته بغرض افتتاح الفرقة وذلك يوم الخميس الموافق ١٣ أبريل. تضمن الجمهور الخديو وحاشيته والقناصل العمومين والمحليين والأجانب بأعداد تكاد تكون متساوية(١١٩). كانت الصحافة قد امتدحت بشكل مطرد مهارة الممثلين المسرحيين لكنها نادرًا ما أرجعت الفضل إلى ممثل معين، ولهذا السبب فإن قليلاً من الأسماء من الممثلين المسرحيين العرب الأوائل معروفة. وفي هذه المناسبة، ربما بسبب طبيعة الفرقة الاستثنائية اختير عدد من الممثلين للثناء عليهم، ونال الشيخ "سلامة حجازي" اهتمامًا خاصًا. كان هذا العرض في حدود ما هو معروف أول دور تمثيلي يقوم به حجازي، وعمره ثلاثون عامًا في تدرجه المهني الطويل الشهير(١٢٠) وفي السنوات التالية فإنه ربما اجتذب أكثر من أي ممثل آخر الجماهيرَ وجاء بها مندفعة أفواجًا إلى المسارح، وربما كان هو العامل الوحيد الأعظم أهمية الذي أدى إلى تأسيس المسرح العربي الدائم كجزء من المشهد الأدبي.

وُلِدَ الشيخ سلامة في الإسكندرية، ولأنه من أسرة فقيرة، فقد تلقى تعليمًا ابتدائيًا فقط. دفع مصروفات هذا التعليم شيخ صوفي،

الشيخ سلامة، صديق والده الراحل وعندما تُوُفّي راعيــه، أصــبح الشيخ سلامة شيخ الطريقة الصوفية الزاهدة وقد وجــد في شــبابه، بسبب صوته الجميل، وظيفة مؤذن ومقرئ للقرآن ومنشد للأذكــار في الحفلات في البيوت الخاصة. كان بإمكانه أن يغني علــى مــدى يتراوح بين الصادح والجهير الأول بدون عناء. وما أن بلغ العــشرين حتى كان قد اكتسب سمعة؛ لصوته الذي يسترعي الانتباه وكان مغنيًا مشهورًا أيضًا (منشدًا) للشعر في احتفالات ميلاد الأولياء المــسلمين (الموالد) والاحتفالات الإسلامية "المواسم" وفي مناســبات خاصــة وعامة أخرى(١٢١). كان حجازي قد تعلم هذه الفنون مــن أبــرز منشدي تلك الفترة: الشيخ خليل محرم والشيخ أحمــد الياســرجي والشيخ كامل الحريري.

قصد حجازي في شبابه عروض الفــرق الأوروبيــة المختلفــة بالإسكندرية برفقة أصدقاء من بين الــسوريين المــتعلمين المقــيمين بالإسكندرية(١٢٢). وفي عام ١٨٧٥، وكان في الثالثة والعشرين مــن عمره هجر عالم قراءة القرآن وأصبح مغنيًا مسرحيًّا حسب التقليــد كشأن المؤدين في العروض المسرحية المعاصرة مثل عبــده الحــامولي وألمظ ومحمد عثمان والوردانية. كانت هذه هي المهنة الدائمة الــتي توخاها عندما أصبح ممثلاً. وعندما حضر إسحق والنقاش إلى القاهرة عام ١٨٧٦ كان الشيخ سلامة حجازي معروفًا بما فيه الكفايــة إلى حد أن إسحق اتصل به وحاول أن يقنعه أن ينــضم إلى فرقتــهما؛ ليمثل ويؤديَ أدوارًا غنائية. وطبقًا لكاتب سيرته، "الحفــني"، فــإن مديري الفرق المسرحية والأقارب والأصدقاء حاولوا جميعًا أن يقنعوه

بالظهور على خشبة المسرح، لكنه لم يرفض العرض فحسب بل غضب كذلك عندما كان هذا الأمر يناقش ويقال إنه رفضه؛ لأن الناس حينذاك كانوا ينظرون إلى الممثل نظرة لا تخلو من حط القيمة بنفس الطريقة التي كان ينظر إليها في الماضي في بريطانيا. كان حجازي يشعر أن التمثيل مع فرقة من الممثلين سيكون وصمة عار في شرفه، إذ إن مهنة التمثيل كانت معروفة بفسادها الأخلاقي وبالنسبة له كمسلم، كان التمثيل محظورًا كإثم مميت[١٢٣]، رغم ذلك فإن القرداحي أقنعه أن يتغاضى عن اعتراضاته تلك ويقال إن أول انضمام له بالمسرح كان في عام ١٨٨٠ عندما ظهر على المسرح وهو يغني بين الفصول وعند نهاية العرض الذي تقوم به فرقة لـ "أنطون الخياط" في ميدان المنشية بالإسكندرية[١٢٤].

أمطرت عدة صحف حجازي بالمديح، فقد اختارت جريدة "مصر" الشيخ سلامة من بين أحسن الممثلين، حيث كان هو الذي يلعب دور تليماك لأنه "سحر العقول برقة غنائه ونعومة صوته". وكانت الأهرام منتشية بنفس القدر:

"دُهشَ الجميع بالطريقة التي برع فيها تليماك (الشيخ حجازي) في أداءِ دوره بكوا حين يبكي وسعدوا حين كان مسرورًا وسعيدًا. وأظهرت إيماءاته وحركاته في التمثيل أنه سيكون لـه دورًا بـالغ الأهمية، هو المكان الأول في المسرح العربي ناهيك عن غنائه الممتاز ورخامة صوته".

وغالبًا ما صفق له الجمهور، وطلب منه إعادة التمثيل مرات ومرات ونال الشيخ حمود، الذي أدى دور غولوس (عوليس؟)،

المديح أيضًا، كما نال أول ظهور للممثلة "الخانوم حُنَيْنة" حظه أيضًا في دور "كاليسو"[(١٢٥)].

قُدِّمَتْ في العرض التالي، يوم الأحد الموافق ٢٦ أبريل، مسرحية جديدة "الفرج بعد الضيق" التي تأسست على حادث تاريخي، هي قصة رجل عجوز، ناثان، الذي يثابر في بحثه عن ابنه ويجده أخيرًا. كانت أدوار أخرى في المسرحية هي أدوار الملك والملكة ووزيرهما وخادمهما والشخصيات لم تكن متشابهة، ولكنها تنويعا على موضوع قصة العجوز اليهودي، "ناثان الحكيم"، والتي تدور أحداثها في زمن الصليبيين وتدافع عن التسامح الديني، وهي مؤسسة على القصيدة الدرامية (١٧٩٩) التي كتبها الألماني، جيتهولد إيفريم ليسنج. إن "ناثان" يفقد عائلته في مذبحة بغزة ويتبنى الطفلة "ريتشا"، وينقذ حياتها من بيت يحترق أَحَدُ فرسان المعبد ثم يطلب يدها للزواج فيما بعد، يتبين أن فارس المعبد "كونرادفون شتادفن" و"ريتشا" أخ وأخت وابنان لشقيق صلاح الدين، "أسد" وعلى الرغم من أن هذا العنوان هو أيضًا العنوان الفرعي لمسرحية "خليل اليازجي" "المروءة والوفاء" إلا أنها لا تبدو نفس العمل. وقد عُرِضَتْ أمام مسرح كامل العدد في حضور الخديو ووزرائه والقناصل الأجانب والتجار. مرة أخرى امتدحت "الأهرام" الأداء الممتاز للشيخ سلامة في غنائه لدور "ناثان" وأشار بعض الأوروبيين إلى أنه حتى ممثلوهم لم يكونوا يَرْقَوْنَ إلى مستواه، ومرة أخرى طالب الجمهور بإعادة التمثيل مرات كثيرة وتلقى الشيخ محمود وهو يؤدي هذه المرة دور ابنه الأكبر

"شاروبيم"، نفس التصفيق وطلبات إعادات شأن الـشيخ سـلامة "لصوته الرخيم" وغنائه الممتاز، وتمثيله وفصاحته، كما أن ممثلاً آخر ظهر لأول مرة هو الشيخ "علـي" في دور "روميلـوس"، أدى دوره بشكل طيب(١٢٦).

في يوم الخميس الموافق ٢٠ أبريل عرضت مـسرحية "فُرْسـان العرب" التي كتبها "نخلة قلفـاط" و"إسـكندر أبكـاريوس"(١٢٧)، وكانت قد طبعت لأول مرة ببيروت عام ١٨٧٥، وهـي تتنـاول واحدة من الشخصيات المفضلة في الميثولوجيا العربية، الفارس الأسود النبيل، عنترة، وتروي قصة الحرب بين قبيلة عنترة، بني عبس، والملك مسعود بن مسعود. كانت المسرحية قد عُرِضَتْ أمام جمهور مَـدْعُوٌّ إلى حضور جلسة تدريب (اختبار) في اليـوم الـسابق الموافـق ١٩ أبريل(١٢٨). وبعد ثلاثة أيام أي في يوم الأحد الموافـق ٢٣ أبريـل عرضت الفرقة مسرحية ذات فصول أربعة "زفاف عنترة" أمام مسرح مكتظ، ضم أمراء ووزراء مثل أحمد عرابي، وزير الحربية والبحريـة، وحسان باشا شريعي، وزير الأوقاف، وسلطان باشا رئيس جمعيـة المبعوثين وكثير من ضباط الجيش والأعيان والأجانب. ولما كانـت كلا المسرحيتين تتناول قصة عنترة فلربما كان هذان العنوانان البديلان يشيران إلى عمل واحد. وقد نال الممثل الـذي أدى دور عنتـرة- والمفترض أن يكون هو حجازي- مديحًا بشكل خـاص لأدائـه في مشهد المعركة عندما طرح الفرسان أرضًا. وَصَفَتِ "الأهرام" كيـف تزايدت رقته ورجولته مع تزايد شجاعته وتصاعدت طلبات إعـادة تمثيل الفصل الثالث أكثر من مرة. لعب الشيخ محمود دور "الربيـع" وكشف عن نفس المهارات التي كانـت قـد كـشف عنـها في

المسرحيات السابقة. كان دوران آخران في المسرحية هما دور الملك "قيس"، ودور "عبلة" ابنة عم عنترة ومحبوبته- وقد لعبت "كرستين" زوجة القرداحي دور عبلة، واشتهرت إدارة القرداحي بإسنادها الأدوار النسائية في المسرحيات إلى شبان صغار(١٢٩).

شجع الجمهور القرداحي أن يعيد "تليماك" يوم الجمعة الموافق ٢٨ أبريل(١٣٠) وفي يوم الأحد ٣٠ أبريل عرضت الفرقة مسرحية "فرسان العرب" وكانت هذه المسرحية هي آخر عروضها للموسم بالقاهرة أمام جمهور من الأعيان وموظفي الحكومة الكبار. وتارة أخرى طالب الجمهور مرارًا وتكرارًا بإعادة التمثيل. شكر القرداحي، بعد هذا العرض، عرابي باشا لاهتمامه ووعده هذا بمساعدة حكومية، كتلك التي أعطيت سلفًا بطريقة جزئية، حيث إن الحكومة قد تكلفت بتكاليف الإضاءة بالغاز في المسرح. كانت "الأهرام" واثقة من أن الحكومة سوف تقدم يد العون للقرداحي(١٣١).

وفضلاً عن مسرحية محمد عثمان جلال التي نشرت في "روضة المدارس المصرية" عام ١٨٧١، ظهرت مسرحية أخرى في الصحافة الدورية، ففي أبريل من عام ١٨٨٢ بدأت مجلة قاهرية جديدة "مرآة الشرق" في عددها الثاني في نشر نص "روايات المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق" مع برولوج شعري كتبه المؤلف السوري ورئيس تحرير المجلة، الشيخ "خليل اليازجي"(١٣٢).

كانت المجلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وكان القسم الثاني مخصص للروايات والمسرحيات. كانت هذه أول مرة يُكَرَّسُ فيها قِسْمٌ كامل للأدب. كان الشيخ خليل قد كتب سلفًا ثلاث مسرحيات في لبنان. كانت هذه الدراما الأوبرالية ذات الفصول الخمسة والتي كتبت أولاً

شعرًا بأكملها قد عرضت ببيروت عام ١٨٧٨ وتناولت التحول إلى المسيحية في فترة ما قبل الإسلام في عهد الملك العربي ملك الحيرة في العراق، النعمان ابن المنذر. يقع أعرابيٌّ مسيحي "حنظلة"، الذي كان قد أكرم وفادة الملك من قبل، ضحية لعادة بربرية حيث كان الملك يعدم بمقتضاها كل الغرباء الذين يفدون إلى بلاطه في يوم مشؤوم من أيام السنة. يسمح لحنظلة أن يعود إلى وطنه ليودع عائلته وعندما يعود ليتلقى عقابه، فإنه كان مثلاً يضرب على صدق المسيحي مما يؤدي إلى تحول الملك إلى المسيحية[١٣٣].

بعد عرضها يوم الأحد رحلت فرقة القرداحي مباشرة إلى الإسكندرية لتعرض مسرحيتها على مسرح زيزينيا وقدمت التبرعات للعروض من قبل كثير من علية القوم المحليين. كانت الفرقة تنوي العودة إلى القاهرة فيما بعد استجابةً لطلب الجمهور الملح لتعرض بعض المسرحيات الجديدة[١٣٤].

وفي يوم السبت الموافق ٢٠ مايو عرضت الفرقة "تليماك" على مسرح زيزينيا. منحت الحكومة خدمات فرقة موسيقية عسكرية خلال موسمها بالمسرح. انتهزت "الأهرام" كل فرصة لتشجيع أهل الإسكندرية على قصد مسرحيات هذه الفرقة، وذلك كي يضمن لها نفس النجاح الذي تمتعت به في القاهرة. كان المسرح مكتظًا في الليلة الأولى وبين الجمهور كان الحاكم ونائب الحاكم وكثير من علية القوم[١٣٥]. وفي يوم الخميس الموافق ٢٥ مايو عرضت "الفرسان العرب"[١٣٦]. تبين أن هذا هو عرضها الأخير، إذ حال الموقف السياسي المتدهور دون عروض أخرى.

كانت هناك لفترة ما شعور متزايد بعدم الرضا تجاه النفوذ الأجنبي في مصر، وعلى الأخص تجاه أولئك الأجانب في الوظائف الحكومية عالية الرواتب والرقابة المزدوجة لفرنسا وانجلترا على موارد مصر المالية. كان القوميون، بقيادة ضابط الجيش "أحمد عرابي" يزدادون قوة، وكان النواب في المجلس الوطني الذي تشكل حديثًا قد رفضوا قبول حجة الحكومة أن المراقبين الأجانب يجب أن يُعدُّوا الميزانية. كانت حكومة شريف باشا قد استقالت وتشكلت حكومة أخرى ذات سمة وطنية ملحوظة، وكان محمود سامي البارودي رئيسًا للوزراء، وعرابي ناظرًا للحربية، في فبراير ١٨٨٢. بدأ كبار الرأسماليين وآخرون يروجون لفكرة التدخل إبقاءً على الوضع القائم[١٣٧]. وفي ١١ من أبريل اكتشفت مؤامرة تركية- جركسية لاغتيال عرابي ورفاقه. وفي ٢٠ مايو دبرت مظاهرة بحرية أنجلو- فرنسية أمام شواطئ الإسكندرية لتوفر للخديوي فرصة لعزل الوزارة الوطنية، وهو ما طلبته مذكرة أنجلو- فرنسية مشتركة في ٢٥ من مايو. استقالت الوزارة، لكن احتجاج الجماهير كفل أن يعود عرابي إلى موقعه ناظرًا للحربية.

بدأ الأجانب المقيمون، من أوربيين وسوريين، يَخْشَوْنَ على حياتهم وشرعوا يغادرون البلد. اضطر قرداحي أن يلغي عروضًا أخرى كان قد خطط لها[١٣٨] وهكذا انتهت محاولة القرداحي الأولى ليؤسس مسرحًا عربيًّا في مصر. وصل إلى الإسكندرية مفوض تركي في السابع من يونيو لإجراء مفاوضات لإعادة سلطة الخديو وفي ١١ من يونيو حدث شغب خطير من الأوروبيين في الإسكندرية، حيث قتل حوالي خمسين شخصًا، وأدى هذا إلى خروج جماعي للأوروبيين

والسوريين من البلد، وكان من بين النازحين سليمان القرداحي، وخليل اليازجي، وسليم النقاش، وأديب إسحق.

عندما رفض المصريون أن يتوقفوا عن تحصين الميناء يوم ١١ يوليو فتحت فرقة بحرية من الأسطول البريطاني النار على مدفعيات الشاطئ. وفي اليوم التالي سُوِّيَ الحيُّ الأوروبي بالأرض ونزل جنود البحرية البريطانية إلى الأرض وأحكموا سيطرتهم بالتدريج على الإسكندرية. ولاذَ الخديو ووزراؤه، باستثناء عرابي، بالأسطول البريطاني وظل عرابي مع قواته خارج المدينة. عزل الخديو عرابي عن الوزارة لكن مؤيدي عرابي ظلوا صامدين وهكذا بدأ ما سُمِّيَ بثورة عرابي. وسع البريطانيون ببطء سيطرتهم العسكرية على البلد. أعلن عرابي بيانًا رسميًا فيه عصيان. في ٧ أغسطس نزلت إلى البر قوة عسكرية بريطانية في منتصف أغسطس لتعيد توطيد سلطة الخديو. هزم الجيش المصري بقيادة أحمد عرابي هزيمة نكراء في نهاية الأمر عند التل الكبير في ١٣ سبتمبر وتم احتلال القاهرة في ١٥ من سبتمبر حين استسلم عرابي.

بعد التمرد لم يعد هناك مسرح عربي في مصر لمدة سنتين حتى عام ١٨٨٤، فقد تأثر كثيرون ممن لهم علاقة بالمسرح المصري بهذه الأحداث. كان نديم واحدًا من أكثر الدعاة القوميين نشاطًا سياسيًا منذ فبراير من عام ١٨٨١، وعندما حدث التمرد أخذت جريدته تتبع جيش عرابي وتسانده وتحض فرق العسكر المصرية على القتال ضد البريطانيين. عندما استعاد الخديو سلطته، أصدرت الحكومة أمرًا بالقبض عليه متهمة إياه بالدعوة إلى الثورة والتمرد والعصيان والتحريض على ارتكاب مذبحة بالإسكندرية والاشتراك في أعمال

النهب وإحراق المدينة. وخصصت مكافأة مقدارها ألف جنيه لمن يقبض عليه حيًّا أو ميتًا[١٣٩]. وبعد الانهيار المفاجئ اختفى حتى قبض عليه في النهاية عام ١٨٩١. وأثناء الثورة كان الشيخ سلامة قد هرب مع عائلته إلى رشيد حيث وجد عملاً كمؤذن في مسجد زغلول، وشَكَّلَ في نفس الوقت فرقة موسيقية صغيرة تعزف في القرى وفي النواحي المجاورة[١٤٠]. عاد فيما بعد إلى الإسكندرية عام ١٨٣٣ وشَكَّلَ فرقة موسيقية. وقد زعم أن يعقوب صنوع "جيمز سَنْوا" كان قد حُكِمَ عليه بالإعدام في منفاه بباريس؛ لتأييده عرابي في الصحف العربية التي كان ينشرها هناك [١٤١]، بل إن مؤيدي عرابي المعتدلين من القوميين رُفِضَ السماح لهم بأن يعيدوا أنشطتهم في النشر. حاول أديب إسحق أن يعود بعد الاحتلال البريطاني، لكنه نفي إلى بيروت[١٤٢] وعاد سليم النقاش ومُنِعَ هو الآخر من إعادة إصدار جريدته ولذا عاد إلى سوريا وبقي هناك حتى بواكير عام ١٨٨٤.

كانت أول فرقة عربية تقدم عرضًا بعد الثورة فرقة جديدة على المشهد المصري، تلك كانت فرقة الدمشقي الشيخ "أحمد أبو خليل القباني"، التي قدمت أول عروضها في يونيو ١٨٨٤[١٤٣]. وهنا نصل إلى نهاية ١٨٨٤ حيث يعيد يوسف الخياط تشكيل فرقة جديدة من السوريين والمصريين قدمت أول عرض لها في ١٠ ديسمبر[١٤٤]. اختفى القرداحي من المشهد المسرحي بمصر لمدة أطول. كان قد غادر مصر أثناء الثورة، و لم يعد في عام ١٨٨٣ بسبب تفشي الكوليرا لم يكن قادرًا على إعادة تكوين فرقته، والشيخَ سلامة، حتى خريف ١٨٨٥[١٤٥].

ظهر المسرح العربي الحديث في فترة عصيبة من فتـــرات التـــاريخ المصري. لم يكن نتاج جهود فرد أو فردين بل نتاجًا لسلـــسلة مـــن الأحداث وأعمال كثيرين، المصريين والسوريين، ومن الرواد ســـواء من المطربين أو غير المطربين، ومن مديري المسارح والممثلين في الفرق المسرحية وفرق الهواة ومن المترجمين والمعدين، وكان المسرح نتاجًـــا على مستوى أكثر تواضعًا من المدرسين وتلاميذ المدارس، ممن ساهموا في إنماء الجمعيات الدرامية المبكرة.

خُلِقَ مناخ ظهور المسرح العربي بمصر من خلال تطوير التعلـــيم الحديث في مصر على غرار النموذج الأوروبي، ومـــن خـــلال نمـــو المسرح الأوروبي للهواة والمحترفين ومن خلال ميلاد الصحف العربية المستقلة، ومن خلال إلحاح الجمهور المتكلم بالعربية الذي يتردد على المسرح الخديوي من أجل ترجمات الأوبرا الإيطالية.

نهض المسرح حين كان المجتمع المصري لا يزال معتادًا حريةَ التعبير عن الرأي، سواء كان ذلك من خلال الصحافة أو المجالس النيابيـــة الناشئة. ولأن المسرح مثل المجتمع، فقد كان يحاول بين الفينة والفينة أن يتحدى السلطة والعادات المُسَلَّمَ بها فقد اقتـــضى هـــذا حريتـــه والترخيص له، كان هذا مصير مسرح يعقوب صنوع "جيمز سَـــنُوا" و"عبد الله نديم".

وفضلاً عن الرقابة، كانت العقبة الرئيسية الأخرى ضـــد تطـــوير مسرح عربي في هذه الفترة عقبة مالية، ففي أواخر العقد الثامن مـــن القرن التاسع عشر كانت مصر تمر بأزمة مالية كبرى، ومع إغـــلاق المسارح الخديوية الأوروبية بسبب العوز إلى الدواعي المالية، لم تكن اللحظة ملائمة لأنْ تضطلع الحكومة المصرية بالالتزام ماليًّـــا بـــدعم

مسرح عربي محترف، فقد واجهت الفرق السورية التي نالت أنشطتها التشجيع في أول الأمر، جدارًا من الصمت والنسيان حين حاولت أن تقنع الحكومة أن تقيم مشروعاتها المسرحية على أساس مالي ســـليم. وفي صراعه ونضاله من أجل الاعتمادات المالية المتاحة المحدودة، خسر المسرح العربي المعركة أمام المسرح الأوروبي المؤيد حكوميًّا.

وكانت ثورة عرابي، التي قادت إلى الحرب وإلى إغلاق المـــسارح وإلى الهرب إلى الخارج أو إلى اختفاء معظم كتاب المسرح البـــارزين والممثلين سواء خارج مصر أو داخلها، هي الضربة الختامية.

هوامش الفصل الخامس

١- Ninet (1883), 123

٢- "أبناء سوريا في مصر والمفيد"، ثمرات الفنون، عدد ٣٧٥، ٣ أبريل ١٨٨٢، Cioeta (1979), 197.

٣- إبراهيم عبده: سهم مصر في الصحافة الشرقية، الثقافة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢، ص ١٣- ١٦.

٤- Le Nil, 17 June 1873.

٥- "مصر"، الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥، ص ١٩٥- ١٩٦.

٦- سليم النقاش مسيحيٌّ من بيروت. انظر:

- إبراهيم حمادة: عايدة بين فيردي والنقاش، المجلة، عدد ٦٩، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٢، ص ٦٧- ٧٢.

- Matti Moosa, "Naqqāsh and the rise of the native Arabic theatre in Syria", Journal of Arabic Literarure, 3 (1972), 106- 17.

- نيقولا يوسف: أعلام مِنَ الإسكندرية، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٦٩، ص ٤٦٤- ٤٦٩.

- سليم النقاش رائد الصحافة والمسرح، الأديب، عدد أول أكتوبر ١٩٦٦، ص ٢- ٦.

وقد أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحياته: عايدة، ميّ، الكذوب، غرائب الصدف، الظلوم. انظر كتابه: المسرح العربي دراسات ونصوص.. ٤- سليم النقاش، بيروت، ١٩٦٤.

٧- الجوائب، عدد ٧٥٥، ١٦ يونيو ١٨٧٥.

٨- بطرس شلفون: التمثيل العربي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧.

٩- "الروايات العربية" مقال غفل من اسم المؤلف، الأهرام، عدد ٢٢٠، ١٦ ديسمبر ١٨٧٦.

١٠- Le Moniteur Egyptien, 17 December 1876, from Khoueiri (1978), 168, and (1984), 93

١١- Lott (1867), 1, 94 وقسطندي رزق: الموسيقي الشرقية والغناء العربي، ص ٢١.

١٢- الأهرام، عدد ٢١، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦. والوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧.

١٣- الأهرام، عدد ٢٢، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦، وعدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧، في: Khoueiri (1978), 169, and (1984), 94.

١٤- الأهرام، عدد ٢٣، ٦ يناير ١٨٧٧.

١٥- الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧.

١٦- الأهرام، عـــدد ٢٥، ١٩ ينـــاير ١٨٧٧. وقـــد نُـــشِرَت المـــسرحية بالإسكندرية والقاهرة عام ١٩١٣. والقليل هو المعروف عن حبيب مُـــسْك. وقد ترجم أيضًا مسرحيتين أخـــريين: الأولى مـــسرحية Lorenzaccio لـ"ألفريد دي موسيه" Alfred de Musset، وعنونها بـ"الخليل الوفي"، وقد عَرَضَتْها فرقة النقاش ببيروت، والمسرحية الأخـــرى إيطاليـــة، وعنونهـــا بـ"العلْم المتكلِّم" أو "كيد الحسود"، وقد عُرِضَتْ عام ١٨٨٧.

١٧- نُشِرَت هذه المسرحية بالإسكندرية عام ١٨٩١، ثم طبعت مرة أخـــرى عام ١٩٠٢. ونشرت أيضًا ببيروت عام ١٨٩٧، وبالقاهرة، بدون تاريخ نشر.

١٨- الأهرام، عدد ٢٨، ١٠ فبراير ١٨٧٧.

١٩- La Finanza, 303, 30 December 1876.

٢٠- Barbour (1935- 7), 174

٢١- محمد يوسف نجم: المـــسرحية في الأدب العـــربي الحـــديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ص ٩٧، بيروت ١٩٦٧.

٢٢- عوني إسحاق الدرر وهي منتخبات.. أديب إسحاق.. جَمَعَهَا شـــقيقه عوني إسحاق، بيروت، المطبعة الأدبية، ١٩٠٩، ص ٦.

٢٣- كان أديب إسحاق كاثوليكي أرمني من دمشق. انتقلـــت أســـرته إلى بيروت. كان واحدًا من أوائل المساهمين في صحيفة بيروت "ثمرات الفنون"، ثم حَرَّر بَعْدَ ذلك جريدة "التَّقدم". حول دراسة تفصيلية عن إسحاق، انظر:

- ناجي علوش: أديب إسحاق، الكتابات السياسية والاجتماعية، بيروت، ١٩٧٨.

- عيسى فتوح: أديب إسحاق باعث النهضة القومية، دمشق، ١٩٧٦.

- Rizzitano, "Adīb Ishāq", Encyclopedia of Islam, 2nd edn (1973), 4, 111- 12.

ونَصًّا مسرحيتيه "شارلمان" و"أندروماك" ظَهَرَا أولاً في منتخباته بالإسكندرية عام ١٨٨٥، وأعيد نَشْرُها ببيروت عام ١٩٧٥. نُشِرَ نصّ مسرحية في أعماله المجموعة "الدرر" ببيروت عام ١٩٠٩. ويُقال إن مسرحية "شارلمان" مُعدلة عن مسرحية لـ"فيكتور هوجو" Victor Hugo (داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٣٤٢، رقم ١٦٧١) أو قد تكون تعديلاً لمسرحية لـ"سازيمير ديلافين" Casimir Delavigne (Abul- Naga 1972, 886) وقد نُشِرَت "أندروماك" بالقاهرة عام ١٨٩٨ وعام ١٩٠٥.

٢٤- عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٦.

٢٥- نفسه، ص ٧، ص ٢١.

٢٦- يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، جـ٢، ص ١١٢.

٢٧- جورجي زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، جـ٢، ص ٩٦. وعوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٧.

٢٨- Landau (1969), 66- 7

٢٩- عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٧، ص ١٠. نُشِرَت ترجمة إسحاق لرواية "الباريسية الحسناء" ببيروت، عام ١٨٨٤، رغم أن الترجمة كانت قد أُنجِزَت في وقت سابق للنشر.

٣٠- الأهرام، عدد ٢٢، ٣٠ ديسمبر ١٨٧٦.

٣١- كان حموي يشير إلى كتاب رفاعة رافع الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وإلى كتاب سليم "النزهة الشهية في الرحلة السليمية" (بيروت ١٨٥٦) وهو عن رحلته إلى أوروبا عام ١٨٥٥.

٣٢- الأهرام، عدد ٢٣، ٦ يناير ١٨٧٧.

٣٣- نفسه، عدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧.

٣٤- الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧.

٣٥- dī Tarrāzī (1913- 33), 2, 106. والجوائب، عدد ٨٤٦، ٧ مارس ١٨٧٧.

٣٦- Barbour (1935- 7), 174. ونجم: مرجـــع ســـابق، ص ٤، وخليل مطران: التمثيل العربي ونهضته الجديدة"، الهلال، عـــدد أول فبرايـــر ١٩٢١، ص ٦٤٥- ٤٧٢.

٣٧- سليم روفائيل جرجس العنحوري: سحر هاروت، دمشق، ١٨٨٥، ص ١٧٩- ١٨٠.

٣٨- نجم: نفسه، ص ٩٥.

٣٩- Landau (1969), 245, n. 389. وخليل مطـــران: مرجـــع سابق، ص ٤٧٠.

٤٠- مصر، عدد ٢، ٦ يوليو ١٨٧٧.

٤١- نفسه، عدد ٤، ٢٠ يوليو، وعدد ٧، ١٠ أغسطس ١٨٧٧.

٤٢- La Finanza, 180, 5/6 August 1877

٤٣- Ibid., 190, 18 August 1877

٤٤- Chelley (août 1906), 24

٤٥- القليل هو المعروف عن "الخياط" بغضٍّ النظر عن الإشارات الواردة عنه في الأعمال ذات القيمة العليا في المسرح.

٤٦- أحمد شفيق: مذكراتي في نصف قرن، جـــ١، ص ٥٧. خليل مطـــران: نفسه، ص ٤٧٠. جرجس نَحَّاس في كتاب عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٢٣٥.

٤٧- الجنة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨.

٤٨- الأهرام، عدد ٦١، ٢٨ سبتمبر ١٨٧٧، ومصر، عدد ١٤، أول أكتوبر ١٨٧٧.

٤٩- الجنة، عدد ٧٤٢، ٥ أكتوبر ١٨٧٧.

٥٠- نجم: نفسه، ص ١٠٣، عن الأهرام، عدد ٦٥، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٧.

٥١- داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ١٩٣، رقم ٥٢٥.

٥٢- نجم: نفسه، ص ١٠٣، عن الأهرام، عدد ٦٦، ٢ نوفمبر ١٨٧٧.

٥٣- مصر، عدد ٢٧، ٦ يناير ١٨٧٨.

٥٤- Barbour (1935- 7), 174

٥٥- Abul Naga (1972), 111

٥٦- الجنة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٣، السبت ٢ مارس ١٨٧٨.

٥٧- La Finanza, 49, 27 February 1878، ومصر، عدد ٣٣، أول مارس ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٣، السبت ٢ مارس ١٨٧٨.

٥٨- مصر، عدد ٣٩، ١٢ أبريل ١٨٧٨.

٥٩- العنحوري: مرجع سابق، ص ١٨٠.

٦٠- الأهرام، عدد ١١٨، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٨، والتجارة، عدد ١١٤، ٢٤ أكتوبر ١٨٧٨.

٦١- مصر، عدد ٢٦، ٢٦ ديسمبر ١٨٧٨.

٦٢- Charmes (1883), 157- 8

٦٣- الوطن، عدد ٦٠، ٤ يناير ١٨٧٩.

٦٤- مصر، عدد ٢٨، ٩ يناير ١٨٧٩.

٦٥- الوطن، عدد ٦٢، ١٨ يناير ١٨٧٩.

٦٦- الأهرام، عدد ١٣١، ٢٤ يناير ١٨٧٩.

٦٧- التجارة، عدد ١٧٢، ٢٢ يناير ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٢٩، ٢٢ يناير ١٨٧٩.

٦٨- الأهرام، عدد ١٣٣، ٧ فبراير ١٨٧٩، ومصر، عدد ٣٢، ٧ فبراير ١٨٧٩. تقول بعض المصادر إن "الظلوم" كانت المسرحية الأولى عرضتها فرقة مسرحية بالقاهرة، انظر: بطرس شلفون: التمثيل العربي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧، وانظر أيضًا
يذكر جورجي زيدان (مرجع سابق)، والأرجح أنه هو مصدر هذه القصة، أن عام ١٨٧٨ هو عام عرض هذه المسرحية لأول مرة، ويسميها بطريق الخطأ مسرحية "المظلوم"، ويردد لانداو (Landau, (1969), 245) نفس هذا التاريخ.

٦٩- صدى الأهرام، عدد ٥٩٨، ٤ أبريل ١٨٧٩.

٧٠- الوطن، عدد ٦٩، ٨ مارس ١٨٧٩، ومصر، عـدد ٤٤، أول مـايو ١٨٧٩.

٧١- التجارة، عدد ٢٠٩، ٣١ مارس ١٨٧٩، ومُقْتَبَسٌ في: Abul Naga (1972), 111، وصدى الأهـرام، عـدد ٦٠٨، ١٩ أبريـل ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٤١، ١٧ أبريل ١٨٧٩.

٧٢- التجارة، عدد ٢٣٩، ١٣ مايو، ومصر، عدد ٤٣، ٢٥ أبريل، وعـدد ٤٤، أول مايو، وعدد ٤٧، ٢٤ مـايو ١٨٧٩، La Réforme, 156, 19 May 1879، والوقت، عدد ٦٢٠، ١٩ مايو ١٨٧٩.

٧٣- الوقت، عدد ٦٣٥، ١٠ يونيه ١٨٧٩.

٧٤- كانت فرقة القرداحي فرقة نشيطة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. وكان من نتائج إقامته بتونس عام ١٩٠٨، حيث مات، أن تـشكلت أول فرقة درامية تونسية.

٧٥- توفيق حبيب: تاريخ التمثيل العـربي، الـستار، عـدد ١١، ص ٢٣، والأهرام، ٢ يونيو ١٨٧٧، الوقت، عدد ٦٥٢، ٤ يوليو ١٨٧٩.

٧٦- الوقـت، عـدد ٩١٠، ٧ أغـسطس ١٨٨٠، و Le Moniteur Egyptien, 184, 7 August 1880 سعد الله البستاني هـو محـرر "الجنان"، و"الجنة"، و"الجنينة"، وكان قد كتب المسرحية لـ"المدرسة الوطنية" ببيروت، حيث كان يعمل فيها مدرسًا للغة الفرنسية.

٧٧- "أرنو بركوي" Arnaud Berquin (١٧٤٧- ١٧٩١) كاتـب فرنسي، كانت أعماله ذات تأثير في تعليم الناشئة

٧٨- Le Moniteur Egyptien, 185, 8/9 August 1880.

٧٩- الوقت، عدد ٧٤٨، أول ديسمبر ١٨٧٩.

٨٠- ولد عبدالله نديم بالإسكندرية، ودرس فيها في مسجد الشيخ إبراهيم، ثم أصبح لاحقًا طالبًا غير نظامي بالأزهر. لم يعرف لغات أجنبية، وقد سـاهم بشكل غير منتظم في الصحافة العربية، وكان مؤازرًا نشيطًا لـضباط الجـيش القوميين منذ عام ١٨٧٩. عن نديم، انظر:

- أحمد عطية الله: عبدالله نديم. سلسلة الأعلام، ٤، القاهرة، ١٩٥٦.

- Gilbert Delanoue, "Abd Allāh Nadīm (1845-96)- Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas, xvii (1961- 2), 75- 119.

- علي الحديدي: عبدالله النديم، كاتب الوطنية، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

- عبد المنعم إبراهيم الدسوقي الجميعي: عبـــدالله النـــديم ودوره في الحركـــة السياسية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٨٠.

- محمد أحمد خلف الله: عبدالله النديم ومذكراته السياسية، القاهرة، ١٩٥٦.

- حسن الملطاوي: الحرية والعدالة في فكر عبدالله النديم، القاهرة، ١٩٨١.

- نفوسة زكريا سعيد: عبدالله النديم بين الفصحى والعاميـــة، الإســـكندرية، ١٩٦٦.

- أحمد سمير: ترجمة فقيد مصر السيد عبدالله النديم.

إن جزءاً من مسرحيته "الوطن" متضمن في:

- عبد الفتاح نديم: سُلاَفة النديم في منتخبات السيِّد عبدالله النديم، جـــ٢، ص ٣٣- ٦٣، مطبعة هندية بالقاهرة.

٨١- التجارة، ١٩ أبريل ١٨٧٩، عن الحديدي: مرجع سابق، ص ٨٥.

٨٢- المحروسة، عدد ٢١، ٧ فبراير ١٨٨٠.

٨٣- نفسه، عدد ١٧، ٢٣ أبريل ١٨٨٠.

٨٤- أحمد تيمور: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر، القاهرة، ص ١٦، ١٩٤٠. والمحروسة، عدد ٦٠، ٧ أبريل ١٨٨٠.

٨٥- الوقت، عدد ٨٩٤، ١٣ يوليو ١٨٨٠. وعطية الله: مرجع ســـابق، ص ٣٥. والحديدي: مرجع سابق، ص ١٤٣- ١٤٤. ومحمد رفعت: تاريخ مصر السياسي في الأزمنة الحديثة، ص ٥٠. عن الحديدي: مرجع سابق، ص ١٣٤.

٨٦- نفسه، ص ١٢١، ص ١٣٤، وخلف الله: نفـــس المرجـــع، ص ٥٠، وحبيب: نفس المرجع، ص ٢٢- ٢٣.

٨٧- التنكيت والتبكيت، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١.

٨٨- Butler (1887), 137

٨٩- عبد الفتاح نديم: نفس المرجع، جـ١، ص ٨- ٩. وخلف الله: نفسه، ص ٥١.

٩٠- الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠.

٩١- نفسه، عدد ٩٢٦، ٣٠ أغسطس ١٨٨٠.

٩٢- الوطن، عدد ١٤٤، ١٤ أغسطس ١٨٨٠.

٩٣- الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠.

٩٤- Delanoue (1961- 2), 84

٩٥- الوقت، عدد ٩٣٧، ٢١ سبتمبر، وعدد ٩٤٥، ٢ أكتوبر ١٨٨٠.

٩٦- نفسه، عدد ٩٧١، ٨ نوفمبر ١٨٨٠.

٩٧- نفسه، عدد ٩٧٧، ٢٢ نوفمبر ١٨٨٠.

٩٨- نفسه، عدد ٩٧٨، ٢٣ نوفمبر ١٨٨٠.

٩٩- الأهرام، عدد ١٠٨٣، ١٦ أبريل ١٨٨١، والوقائع المصرية، عدد ١٠٩٠، ١٧ أبريل، ونجم: نفس المرجع، ص ١٨٥. أنتجت مسرحية "بطرس الأكبر" بالقاهرة عام ١٨٨٤. درس تادرس وهبي اللغة والفقه بالأزهر، وعمل كمترجم بنظارة المعارف. نُشِرَ شعرهُ بالصحافة آنذاك. حول ببليوجرافيا عن وهبي، انظر: عمر رضا كحّالة: معجم المؤلفين، جـ٣، ص ٨٨. ومحمد عبد الغني حسن: نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية، ص ٣٧١- ٣٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

١٠٠- الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١، وعدد ١٠٨٤، ٢٠ أبريل ١٨٨١، والوطن، عدد ١٧٨، ٩ أبريل ١٨٨١.

١٠١- الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١.

١٠٢- المحروسة، عدد ٢٨٤، ٢٢ أبريل، وعدد ٣١٤، ٧ يونيو، وعدد ٣٢٠، ١٧ يونيو ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١١٨، أول يونيو ١٨٨١.
- L'Egypte, 1 June 1881.

١٠٣- المحروسة، عدد ٣١٤، ٧ يونيو ١٨٨١.

١٠٤- تلقى سليمان الحداد تعليمه على يد أفراد أسرة اليازجي. وقد ساهم في الصحافة العربية. وهو أبو الكاتبين نجيب وأمين الحداد. حول ببليوجرافيا عن الحداد، انظر:

– عيسى إسكندر المعلوف: الغُرر التاريخية في الأسرة اليازجية، جـــ٢، ص ٧- ٩، مطبعة الرهبانية المخلّصية.

١٠٥- L'Egypte, 12 May 1881 and 15 May 1881

١٠٦- تمّ التأكيد على أن عبدالله النديم كتب مسرحيات أخـــرى. و لم يـــتم التمكُّن من العثور على تفاصيل حول هذه المسرحيات في المصادر الأساســـية. يشير داغر (نفس المرجع، ص ٢٩٣) إلى مسرحية "الوباء" التي قُدِّمت بالقاهرة. يذكر نقولا يوسف (أعلام من الإسكندرية، ص ٢٣٩- ٢٤٠) مسرحية ثالثة هي "مصر" التي عُرِضَت بمسرح زيزينيا.

١٠٧- التنكيت والتبكيت، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١.

Al-Hadīdī, ʻAli, (1959), 143- 4.

الحديدي، علي: عبدالله النديم كاتب الوطنية. ص ١٠٣.مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

الأهرام، عدد ١١٥٣، ١٥ يوليو ١٨٨١، والإسكندرية، عـــدد ١٤٠، ٢٨ يوليو ١٨٨١.

١٠٨- عبد الفتاح نديم: مرجع سابق، جـــ١، ص٩. والتنكيت والتبكيـــت، عدد ٦، ١٧ يوليو ١٨٨١..Delanoue (1961- 2), 85

١٠٩- محمد رفعت: تاريخ مصر الـــسياسي في الأزمنـــة الحديثـــة. ص٥٥، القاهرة، مقتبس في:.Al-Hadīdī, ʻAli, (1959), 145

وحمزة فتح الله:: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكيت بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١، ص١١٢- ١١٣.

١١٠- الأهرام، عدد ١١٦١، ٢٥ يوليو ١٨٨١.

١١١- نفسه، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١.، والإسكندرية عدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١.

١١٢- المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ٤١٣، ١٠ نـــوفمبر، والأهرام، عدد ١٢٤٠، ٣١ أكتوبر ١٨٨١.

١١٣- المحروسة، عدد ٣٩٢، ٤ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٠، ٢٩ أكتـــوبر ١٨٨١.

١١٤- نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، والأهرام، عدد ١٢٣٧، ٢٧ أكتوبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤١٨، ١٧ نوفمبر ١٨٨١،و يوسف أســـعد

داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٤١٤، رقم ٢١٧٥. Landau (1969), 244, n. 379a.

١١٥- المحروسة، عدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١.

١١٦- نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١، والأهرام عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٥٢، ١٨ نوفمبر ١٨٨١.

١١٧- نفسه، عدد ١٢٧٠، ٩ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٨٩، ٢ يناير، وعدد ١٢٩٢، ٥ يناير ١٨٨٢، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ٤٤٩، ٣١ ديسمبر ١٨٨١.

١١٨- حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربي. الستار بالقاهرة، عدد ١٥، ٩ يناير ١٩٢٨، ص ٢٣. والأهرام، عدد ١٣٤٢، ١٠ مارس ١٨٨٢.

١١٩- نفسه، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢.

١٢٠- حول سلامة حجازي(١٨٥٢- ١٩١٧)، انظر:

-محمد فاضل: الشيخ سلامة حجازي، دمنهور ١٩٣٢.

-الحفني، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.

- منير الحُسَّامي: الشيخ سلامة حجازي، منيرغا، عدد ٢، بيروت، ديسمبر ١٩٢٤.

- كيف نشأ فقيد الموسيقى والغناء وكيف جاهد في سبيل فنّه لمناسبة ذكرى الشيخ سلامة حجازي. مصر الحديثة المصورة، عدد ٩ يوليو ١٩٣٠، ص ١٢- ١٣.

- نجيب شلفون: فقيد فن التمثيل المرحوم الشيخ سلامة حجازي. الإخاء، ص ٢٨- ٣١، وص ١٢٤- ١٢٨.

- جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه. القاهرة، ١٩١٧.

- جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩١٧.

- علي الدين وحيد: الشيخ سلامة حجازي بين المونولوجات والقصائد الشعرية، الكاتب، عدد ٢٠، مارس/أبريل ١٩٨٠، ص ٧٣- ٨٧.

- الحفني: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي، ص ٦٣.
- الفيشاوي: سلامة حجازي، صوت الشرق، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٣، ص ٢٨.

وكل هؤلاء الباحثين وغيرهم مُخطئون في الاعتقاد بأنّ أول دور قدّمه الشيخ سلامة كان في فبراير ١٨٨٥.

١٢١- الحفني: نفس المرجع، ص ٢٤، وص ٢٨، وص ٣٣-٣٤.

Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012

١٢٢- نفسه.

١٢٣- الحفني: نفسه، ص ٥٠، ونقولا يوسف: أعلام من الإسكندرية، ص ٤٢٦- ٤٢٧، و فكري بطرس: فنانو الإسكندرية، ص ٢٨.

١٢٤- يوسف كركور: أعلام الموسيقى.. الشيخ سلامة حجازي. الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥، ص ٢٠.

١٢٥- مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢.

١٢٦- نفسه، عدد١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢، وعدد ١٣٧٢، ١٨ أبريل ١٨٨٢.

١٢٧- إسكندر أبكاريوس (؟- ١٨٨٥) مسيحي وُلدَ ببيروت، وكان قد عاش في مصر منذ عام ١٨٧٤. انظر:

Brockelmann (1938), Supp. II, 768.

وقد كتب نخلة قلفاط (١٨٥١- ١٩٠٥)، وهو صحافي بيروتي وتلميذ لإسكندر، مسرحيات عديدة. انظر: دي طرازي: تاريخ الصحافة العربية، جـ ٢، ص ٦٣- ٦٥.

١٢٨- مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل ١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٧٤، ٢٠ أبريل ١٨٨٢، و نجم: مرجع سابق ص ١٠٣، عن الأهرام عدد ١٣٧٦، ٢٢ أبريل ١٨٨٢.

١٢٩- نفسه، عدد ١٣٧٨، ٢٥ أبريل ١٨٨٢، ومصر، عدد ١٧، ٢٦ أبريل ١٨٨٢، و حبيب: مرجع سابق، ص ٢٣.

١٣٠- الأهرام، عدد ١٣٨٠، ٢٧ أبريل ١٨٨٢.

١٣١- نفسه، عدد١٣٨٤، ٢ مايو ١٨٨٢.

١٣٢- خليل اليازجي (١٨٥٦- ١٨٨٩) هو أصغر أبناء الأديب السوري الذائع الصيت الشيخ ناصيف اليازجي. حول ببليوجرافيا لـ "خليل اليازجي"، انظر: جورجي زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، جـ٢، ص ٣٥٢- ٣٦٠، وانظر أيضا: "مشاهير اليازجيين اللبنانيين" الآثار بزحلة عدد نوفمبر ١٩١٢، ص ٢٢٤-٢٢٥.

١٣٣- مرآة الشرق، عدد ٢، ٢٠ أبريل ١٨٨٢. وليس من المعروف ما إذا كانت هذه المسرحية قد نشرت كاملة أم لا. ويبدو أن ثورة عرابي منعت نشرها كاملة. ثم نُشِرت مؤخرًا كاملة ببيروت عام ١٨٨٤، وبالقاهرة عام ١٩٠٢.

١٣٤- الأهرام، عدد ١٣٨٣، أول مايو ١٨٨٢.

١٣٥- نفسه، عدد ١٣٩٠، ٩ مايو ١٨٨٢، وعدد ١٤٠٠، ٢٢ مايو ١٨٨٢.

١٣٦- نفسه، عدد ١٤٠٤، ٢٦ مايو ١٨٨٢.

١٣٧- The Times, 3 February 1882, 3, b-c

١٣٨- الأهرام، عدد ١٤٠٩، أول يونيه ١٨٨٢.

١٣٩- أحمد عطية الله: مرجع سابق، ص ٧٠، والجميعي: عبدالله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية. ص ١٠٥، والوقائع المصرية، عدد ١٤٨٣، ٥ نوفمبر ١٨٨٢.

١٤٠- الحفني: مرجع سابق، ص ٣٤. عمل حجازي لاحقًا مع فرق الخياط، والسوري إسكندر فرح، وأيضًا مع الممثل المصري ذائع الصيت جورج أبيض. كون لنفسه فرقة خاصة به. ورغم الفالج الذي ألَمَّ به في أخريات حياته، إلا أنه عاد لخشبة المسرح وبَقي نشيطًا في المسرح حتى وفاته.

١٤١- محمد عبد الغني حسن: عبدالله فكري، ص ٦٨.

١٤٢- الأهرام، عدد ١٨ سبتمبر ١٨٨٢.

١٤٣- نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ١١٦، عن الأهرام، عدد ١٩٧٤، ٢٣ يونيو ١٨٨٤.

١٤٤- نجم: نفسه، عن الأهرام، عدد ٢٠٨٨، ٩ ديسمبر ١٨٨٤.
١٤٥- بطرس شلفون: مرجع سابق، ص ١١٨، وكركور: مرجع سابق، ص ١٩- ٢٠، ونجم: نفس المرجع، ص ١٠٨، عن الأهرام، عـــدد ٢٣٢١، ٢١ سبتمبر ١٨٨٥، كان عرض مسرحية "زفاف عنتر" ٢٣ أبريل ١٨٨٣ طبقًا لما يذكره داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٣١١، رقم ١٤٤٤، ومن البيِّن أن تاريخ العرض هو ٢٣ أبريل ١٨٨٢ وليس ١٨٨٣. ويذكر شـــلفون (نفس المرجع) أن القرداحي عاد مع الشيخ سلامة عام ١٨٨٤.

الملحق (١)

نشرة أرتين بك المنطوية على قوانين البوليس
فيما يتعلق بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية.
الإسكندرية ١٦ أكتوبر ١٨٤٧

منـشـور

معــاليكـــم:

إن المسرح الإيطالي الكائن بالعقيلة الجديدة في الميدان الكبير بهذه المدينة بوصفه منشأة عامة، فيجب عليه بالتالي أن يخـضع لقــانون الحكومة المحلية في الظروف المحلية من حيث تجنيبه أية مخالفات يمكــن وقوعها كما هو معتاد ممارسته في الحكومات الأوروبية، وكذلك في القسطنطينية. ومن ثم نرجو من معاليكم تعريف مــوظفيكم بهــذه الترتيبات، مع تنبيههم بوجوب خضوعهم لقوانين السلطات المحليــة، وأتمنى أن توزع نسخة من هذه الترتيبات عليهم بــصورة عاجلــة، راجيًا أن تنفذ على نحو تام، وعليه، سعادتكم بهذه الترتيبات، بينمـــا أمر، لإظهار فائق تقديري واحترامي.

إلى المبجل

السير ش.أ. موري

ـــ القنصل العام لبريطانيا العظمى بمصر ـــ

الإسكندرية

قوانين المسرح

إن المسرح خاضع للسلطة القضائية للحكومة المحلية.

البند الأول: أي ممثل أو موظف آخر في المسرح ممن يسيئون على نحو بيِّن للجمهور سواء بالقول أو بالفعل أو بأية وسائل أخرى، سوف يتم وضعه في السجن في نهاية العرض المسرحي.

البند الثاني: أي شخص- دون استثناء- يتصرف بحرية من شأنها إحداث ضوضاء في المسرح، وتعكير الصفو بأي وسيلة، سوف يطرد فورًا في المرة الأولى، وإذا تكرر الإزعاج، فسوف يكون ممنوعًا من المسرح مدى الحياة. إن الفرد- أو الأفراد- الذي ينحاز لمثيري الشغب، سوف يكون خاضعًا لهذا القانون أيضًا.

البند الثالث: التدخين في المسرح ممنوع على نحو واضح، وأي امرئ ينتهك هذا القانون سوف يطرد.

البند الرابع: الصفير، والضرب بالعصا، والضرب بالقدم، أو أي أفعال ضوضائية أخرى، ممنوع أيضًا. ومن ينتهك هذا القانون سوف يطرد كما هو مذكور آنفًا.

البند الخامس: إن إجراءات تتناسب والعمل سوف تتخذ في كل الحالات غير المتوقعة في هذا القانون.

البند السادس: سيقف ثمانية من رجال الشرطة موحدي الزي بالإضافة إلى شاويش، بالقرب من المسرح، وسيكونون على استعداد للاستجابة بسرعة لأوامر مدير الشرطة.

الإسكندرية

١٦أكتوبر ١٨٤٧

أرتين بك

ملحق (٢)

حياتي بالشعر

ومسرحي بالنثر

بقلم: الشيخ جيمز سَنُوا أبـــو نـــضارة J. Sanua Abou Naddara

شاعر الملك Chaër – el - Molk

كاتب أدبي، ومحاضر وعالم بلغات كثيرة

طبعة جديدة معدَّلة وملخصة

مســـــــرحي

في المحاضرة التي ألقيتها مؤخرًا في بـــاريس، في جمعيـــة "تعـــاون الأفكار" "Coopération des Idèes" وبعـــد أن مجـــدت فرنسا، واحتفيت بشعبها وتحدثت عن الأدب والدين وتقاليد العرب، هكذا كنت أقص لمستمعيَّ، تاريخ المسرح العربي الذي أســـسته في مصر.

شكرًا سيداتي، سادتي، على حسن انتباهكم لكلمتي الموجزة عـــن شعرائنا، وعلمائنا وتقاليدنا في الشرق. استمروا في عطف كـــرمكم وسوف أكون لكم معترفًا بالجميل، لأن تاريخ مسرحي لـــيس مـــن السهل أن يُحكَى. هذا المسرح جعلني أذرف دموع الفرح، وهـــذا حقيقيٌّ، ولكن أيضًا كثيرًا من دموع الألم.

كان هذا منذ أكثر من أربعين عامًا. آه! كم تمر السنوات سريعًا! لا سرمديٌّ سوى الله، سيد الكون! وُلِدَ مسرحي على خشبة مسرح

في مقهى الموسيقى الكبير في الهواء الطلق في وسط حديقتنا الجميلة بالأزبكية في القاهرة. في ذلك الوقت، في سنة ١٨٧٠، كانت هناك فرقة فرنسية جيدة من الموسيقيين والمطربين ومن ممثلي الكوميديا وفرقة إيطالية ممتازة للدراما تقدمان ضروب التسلية للأقليات الأوروبية. كنت أحضر كل العروض في مقهى الموسيقى تلك؛ لأن اللغتين الفرنسية والإيطالية لغتان محبوبتان لقلبي جدًّا وكنت قد دَرَسْتُ لكبار مؤلفي الدراما في هاتين اللغتين. هل ينبغي أن أعترف؟ إذن، نعم، إن هذه الهزليات، والكوميديات، والأوبريتات والدرامات المقدمة على هذا المسرح هي التي ألهمتني فكرة خلق مسرحي العربي، وقد أعانني الله على إتمام هذا الفعل.

ولكن قبل أن أبدأ في خلق مسرحي المتواضع، درست بجدية مؤلفي الدراما الأوروبيين وخاصة "جولدوني"، و"موليير"، و"شريدان" في لغاتهم؛ أي بالفرنسية، وبالإيطالية وبالإنجليزية.

وعندما شعرت أنني مُتَمَكِّنٌ بدرجة كافية في الفن الدرامي، كتبت أوبريت من فصل واحد في اللغة العامية؛ لأن اللغة العربية كما في اليونانية لها اللغة الأدبية واللهجة الأقل رقيًا، ووَفَّقْتُ ألحانًا شعبية لمقاطع الأوبريت وعلمّت إياها لحوالي عشرة من الشباب الأذكياء الذين اخترتهم من بين تلاميذي، ومنهم واحد ارتدى مثل امرأة ليقوم بدور العاشقة.

هذا، وقد توجهت لقصر سمو الأمير بعابدين وأعطيت النسخة الخطية من الأوبريت لخيري باشا، أمين تشريفات صاحب السمو الخديو إسماعيل، وأنا أرجو من فخامته أن يقدمها مع تحياتي الموقرة لمعاليه وأن يقول له إنه تكرّم ووعدني، قبل ارتقائه السعيد سدنة

العرش، إنه سوف يساعدني لقيادة زملائي المواطنين في طريق التقدم والحضارة العسير.

ليتفضّل معاليه إذن بتشريف مسرحيتي المتواضعة وتشجيعي لخلق مسرح للمواطنين، ممن لا إلمام لهم بفن الدراما، ولا يفهمون شيئًا من الأوبرات الإيطالية الكبيرة والكوميديا الفرنسية الجميلة التي من أجلها شيّد محبوبهم الخديو مسرحين باهرين.

ويبدو أن خيري باشا، الذي كان يكنُّ لي ودّا كبيرا، قد استغل كل لباقته؛ ليوصل رسالتي لسيده الجليل ونجح في قراءة الأوبريت الخاصة به عليه، ولم يستهجنها، وكذلك في الحصول على تصريح بعرضها في مسرح الموسيقى بحديقة الأزبكية.

هذا الخبر السارُّ، فرَّح ممثليَّ وفرَّحني، وشجعنا لدراسة وحفظ الأدوار عن ظهر قلب، كما كان حافزًا لي على إعداد خطابي عن فوائد المسرح ومزاياه.

كان افتتاح مسرحي العربي حدَثًا في القاهرة. لا أنسى تلك الأمسية بالرغم من الاثنين والأربعين عامًا التي تفصلنا عنها.

منذ الثامنة، كانت المقصورات، والصالة ممتلئتين عن آخرهما، كان هناك مشاهدون واقفون أكثر من الجالسين. كان كل أفراد البلاط، والوزراء، والدبلوماسيون الأوروبيون متواجدين.

عزفت الأوركسترا القومية السلام الخديوي وهي تغنيه. ثم رُفع الستار، فكنت أقدم نفسي للجمهور وأنا محاط بالممثلين. كان المشهد أمام عيني، مهيبًا. لا أبالغ فقد كان هناك أكثر من ثلاثة آلاف شخص، رجالا ونساءً من كل لون، في أزياء خاصة بكل البلاد.

واستقبلنا رعد من التصفيق مع صيحات "برافو" في جميع لغات برج بابل. كان قلبي يدق بشدة لدرجة أنه إن لم يكن اثنان من ممثليَّ قــد قاما بمساندتي، كنتُ قد أُغْمِيَ عليَّ. طالبوا بالخطبة المعلَن عنـــها في البرنامج. استجمعت كل ما لديَّ من شجاعة وأغلقت عينيَّ بيـــديَّ، لأن رؤية جمهور مستمعيَّ الضخم كان يخيفني، وبـــصوت واضـــح وقوي بدأت خطبتي الطويلة.

قمت بالطبع، بمدح عظيم للخديوي داعيًا إياه مـــصلحًا لمـــصر ومكملاً للعمل الحضاري لمحمد علي الكـــبير، ومؤســـس الخلافـــة الحاكمة لوادي النيل إلخ.. إلخ.. وبعد ذلـــك، مجـــدت الكوميـــديا الفرنسية والأوبرا الإيطالية، وختمتُ خطابي وأنا أشـــرح لمـــستمعيَّ المواطنين ماهية القطعة المسرحية وأعطيتـــهم بالتقريـــب، موضـــوع الأوبريت الخاص بي. صفقوا للخطاب، لا من أجل استحقاقه، ولكن من أجل حداثة الشيء. ثم أُسْدِل الستار ثم ارتفع مرة أخـــرى بعـــد قطعة من الموسيقى.

كان ممثليَّ، الذين بأمر من متفرج مصري موسر، كانوا قد تناولوا زجاجة كبيرة من الكونياك (ثلاثة نجوم) من مقهى المسرح، قـــاموا بأدوارهم بثقة لدرجة أن كل الناس كانوا منبهرين من ذلك. تمـــت إعادة مشاهد بأكملها وهتفوا للفنانين وصفقوا لهم تصفيقا حـــادًّا، ومعي، كانوا محمولين بالنصر. كانت هذه أول مرة في حياتي أبكـــي من الفرح.

كان موضوع الأوبريت الخاص بي- وهو تمثيلية هزلية صـــغيرة - بسيطًا جدًّا.

كل المسافرين من الشباب الأوروبيين الذين يزورون بلادنا، بلادَ الشرق، ليس لهم إلا رغبةٌ واحدةٌ: الحصول على مغامرة الحرملـــك: أي الدخول في نزوة مع جارية والدخول عن طريق الأغا الخاص بها في السراي إلخ... إلخ... وأنتم تفهمون الباقي. في حين أنه نادرًا مـــا يفتخر أوربيًّا بالحصول على مغامرة كتلك ولو بالصدفة، إن حـــصل أحد على حظ كهذا، لا يستطيع أن يقصها إلا لتماسيح النيل وأسماك البوسفور الكبرى، لأن السراي محمية لدرجة أنه ويل للمتهور الذي يجرؤ على اختراقها فإنه لا يخرج حيًّا.

بطل مسرحيتي إذا كان أميرًا أوروبيًّا، راهن علـــى ألـــف جنيـــه مصري، ستة وعشرين ألف فرنك، وعلى أن شهرًا واحدًا من إقامته في القاهرة يكون كافيًا له للتمكن من مغامرة الحَرَملك. راهنه ابـــنُ باشا على هذه المغامرة وبعدها ببضعة أيام، وصلت أميرنا دعوةٌ عَذْبَةٌ مكتوبة بالفرنسية الزنجية حيث إن امرأة من الحرملك كانت تقول له إن عينيه الزرقاوين الجميلتين كانتا قد اخترقتا قلبها بـــسهام نظراتـــه العاشقة.. إلخ.. إلخ وباختصار، كانت تخبره أن يتواجد مساء الغـــد عند سفح أبي الهول عند الهرم الأكبر بالجيزة، حيث يقابل الخـــصيّ الخاص بها الذي أخذ أمرًا أن يقوده إليها. الأمير يذهب للموعد فعلا والأغا يعصب عينيه؛ حتى لا يتعرف على الطريق ولا القصر حيـــث يقوده، وبسوط المكاري، تسير العربة ساعةً تبدو للأمير وكأنها نهـــار يوم شتاء طويل وحزين في دير. عند الوصول للمكان المقصود، يُنْزِلُ الأغا الأميرَ من العربة، وعيناه لا تزالان معصوبتين، ويقوده من خلال طرقات طويلة ويجعله يصعد وينزل. الله يعلم كم مـــن الطوابـــق، ثم أدخله إلى المخدع الأنيق الخاص بسيدة السراي العظيمـــة، محظيـــة الباشا، ثم خلع عنه عصابة العينين وذهب يبحث عن سيدته.

كل ما أحكيه لكم هنا، سيداتي سادتي، يقوله الأمـــير وهـــو في انتظار التي اخترقت سهام نظراته المغرمة قلبها وأحـــشاءها. الممثـــل الشاب المبتدئ الذي كان يقول هذا المونولوج كان يـــؤدي الـــدور ويجتهد في أدائه ويبالغ لدرجة أنهم – النظارةَ – جعلوه يعيده ثـــلاث مرات وبما أني كنت في الكواليس، كنت ألقنه في كل مرة عبـــارات طنانة.

ها هي الجارية تصل. هي ولد جميل سوري ابن ستة عشر عامًـــا، كانت أخواته هن اللائي قمن بإلباسه أزياء امرأة وقمن بعمل المكياج له بعبقرية. كان يحفظ دوره عن ظهر قلب. شرع يقـــول: أقـــصد شرعتْ تقول وتصرح بحبها الحار للأمير، فرسمت له صورة مفجعـــة عن حياة الحرملك وتَرَجَّتْهُ كي يختطفها ويخلّصها من هذه الحياة. بدأ المتفرجون المواطنون في الهمهمة الحانقة، ففكرة أن أوروبيًّا يختطـــف مسلمة كانت تثير حنقهم، ولكن الممثل الشاب، سيدة الحرملـــك، ألقى عليهم هذه الكلمة: "رويدكم، يا إخوتي، رويدكم".

هذه الكلمات التي قيلت بلغة فيها الدلال هـــدّأتْ مـــشاعر الألم لدى المشاهدين وهيأتهم للاستماع لتصريح الحب من السيدة للأمير.

كنت أود، سيداتي، سادتي، أن أترجم لكم بالفرنـــسية المقـــاطع المغناة بصوت العاشقة والمرفقة مع الأوركسترا، أنا أحفظها عن ظهر قلب، ولكن الشعر العربي المترجم بالنثر يفقد كل مذاقه.

قال عدد من الحضور: "لا بأس، تَرْجِمْ أيها الشيخ".

فانسقت لرغبتهم وأسمعتهم التالي:

هل أنت ملاك من الفردوس أم كائن أرضي؟هل خلقك الله هذا الجمال لتسحر نفسي وتبهج قلبي أم كي تلهبهما بالحب وتجعلهما يتنهدان من بعدك؟ هل هاتان عينا إنسان أم نجمان سماويان يلمعان في وجهك الذي يحجب بجماله نجم الصباح؟ بواحدة من نظراتك العذبة الحنون الفاتنة لهذه الدرجة، جعلتني الأكثر طاعة من عبيدك. لقد رأيتك وصورتك المعبودة انطبعت في حدقة عيني. سمعت صوتك المليء نغمًا ولهجتك العذبة لا تزال تدوي في أذنيَّ.

أفكاري تتبعك دون توقف. لا أرى سواك بالنهار وبالليل، أنت الذي تظهر لي في أحلامي. أنقذني، أيها الابن النبيل لأوروبا! أنقذني من هذا السراي الحزين، هذا القبر للأحياء.

انزع يمامتك الخفَّاقة من يدي هذا الباشا العجوز الذي يدنس جسدها الشاب بلمساته الغير طاهرة ويذبل وردة خدها بقبلاته الباردة. اخطفني وخذني معك إلى بلادك وأنا أقسم لك بالله، الذي خلقك بهذا الجمال وهذه الألوهية، أن أبهج حياتك بتدليلي إياك، وبقبلاتي وبمفاتني".

فضمها الأمير متحمسًا بين ذراعيه وغطَّى جبينها بالقبلات. ولكن ها هو الباشا العجوز الذي اقتحم الحجرة فجأة، يتبعه أربعة ضباط وهو يصيح: "أوثقوا المُذْنِبَيْنِ في ظهر بعضهما البعض. ضعوهما في جوال مع حجر ثقيل وألقوهما في النيل، فإن تماسيحنا تحب البشرة الشابة الطازجة".

يعقب ذلك مشهد مؤثر، فالجارية ترتمي عند أرجل الباشا، تعترف بخطئها وتبرئ الأمير وهي تترجى وتتوسل وتبكي. الباشا لا يرحم،

يعطي أوامره للضباط الذين يقبضون على المذنبيْن ويربطونهما في ظهر بعضهما البعض بدون أن يترك أحدهما يقبل الآخر. الأمير يعترض ويهدد ويتوعد ويلقب الباشا بـ: "القاتل القبيح". الجارية تغني وتدعو الله أن يترلها مترل المُصْطَفَيْنَ مع حبيبها.

الضباط يسألون الباشا العجوز في أية ساعة يضعون العاشقين في الجوال؛ ليقدموهما كفريسة للتماسيح. أجاب الباشا: "في التو". "ولكن فليقل لنا الأمير أولاً إلى من يجب علينا إعطاء الألف جنيه المصرية التي كسبها في التو"؛ لأنه كان قد راهن منذ شهر، في النادي مع صديقه أحمد أن شهرًا من الإقامة في مصر يكفيه؛ لتكن لديه مغامرة في الحرملك.

"حقًا"، صرخ الأمير، "لقد كسبت الرهان، وأهديه لك، يا باشا، وأضاعفه إذا أعدت إليَّ حريتي وهذه الجاريةَ الرائعةَ".

فانفتح باب المخدع حينئذ وأصدقاءَ فرنسيين ومصريين للأمير يدخلون وهم يضحكون ويصيحون: "تم أداء الدور بمهارة!" وخلع الباشا لحيته الكبيرة البيضاء وتَعَرَّف الأمير على الشخص الذي كان يراهنه؛ تخلصت الجارية من اليشمك الخاص بها وكذلك معطفها ويرى الأمير ضابطا شابا يضحك بقهقهة. الباشا يطلب الغفران من الأمير أن يكون قد قام بتمثيل هذا الدور عليه وإخافته ويدعوه لِيَتَرَأَّسَ غذاء جميلا في حديقة القصر.

لقد ترجمت إلى الفرنسية هذه الأوبريت ذات الفصل الواحد وأعطيتها لصديق ليلحنها وقد فقدها فيما كان ينقل أثاث بيته، كما قال لي. إن نجاح هذه القطعة، التي حدثتكم عنها شجعني ألا أتوقف عن طريق جيد كهذا، بل أستمر. كان لابد من تكوين فرقة حقيقية

مع ممثلات من النساء لا من رجال متنكرين. وفي انتظار إتمام ذلك كنا نؤدي ونعيد أداء هذه الأوبريت الصغيرة التي طالما نالت إعجاب الجمهور. كان لي الحظ أن أعثر على شابتين فقيرتين جميلتين وشريفتين كذلك. في أقل من شهر، تعلمتا القراءة وكانتا تجيدان الأدوار الصغيرة التي كنت أؤلفها خصيصًا لهما في مسرحياتي. إن ظهورهما على المسرح أثار ضجة وكان التصفيق الذي تم استقبالهما به وتحيتهما قد أعطى لهما شجاعة الاستمرار وتعلمتا أدوارًا أكثر أهمية. في بضعة أشهر، أصبحتا نجمتين للمسرح الوليد على الخشبة التي قَدَّمْتُ عليها، لمدة عامين، اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفي المتواضع. وذلك فضلاً عن المسرحيات المترجمة من الفرنسية التي كان يقدمها لي زملائي.

وبعد أربعة أشهر من الوجود لهذا المسرح القومي، دعاني الخديوي إسماعيل مع فرقتي لتقديم عرض في مسرحه الخاص بقصر "قصر النيل". تم تمثيل ثلاث مسرحيات: "الآنسة على الموضة"، و"الغندور في القاهرة" و"الضرتان". وكلها كوميديات من التقاليد الشرقية ذات هدف أخلاقي. بعد مشاهدته لأول اثنتين، استدعاني الخديوي .وقال لي أمام وزرائه وأعلى الشخصيات في بلاطه: "نحن ندين لك بخلق مسرحنا القومي: الكوميديا والأوبريت والدراما الخاصة بك. إنك أَطْلَعْتَ شعبنا على أوليات فن الدراما. أنت موليير المصري الخاص بنا واسمك سوف يبقى خالدًا". ولكن عندما رأى المسرحية الثالثة والتي تهاجم تعدد الزوجات؛ لأن الزوجتين لزوج واحد كانتا تجعلانه في منتهى التعاسة بسبب غيرتهما ومطالبهما، وعندما استمع سموه إلى الخطبة الطويلة التي صدرت من الزوج ضد تعدد الزوجات وأنها

مصدر الانفصال وأيضًا الجرائم في العائلات تحول مرحه إلى غضب فناداني مرة أخرى وقال لي بنبرة ساخرة: "لنر يا موليير، إذا لم تكن تتمتع بالقدرة الكافية لإرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب أن تُنَفِّرَ الآخرين".

وجدت حاشية معاليه من الأوربيين كلمات سيدهم الجليل فيها فطنة ونصحوني باستبعاد هذه المسرحية من جدولي المسرحي بالرغم من الثلاثة وخمسين عرضًا المتواصلين التي سبق وحصلت على السماح بعرضهم واضطررتُ أن أنحني لإنقاذ حياة مسرحي المسكين في العام التالي. وبعد أكثر من مائتي عرض تم استقبالهم جيدًا من الجمهور أعطاني الخديو جليل الشرف لأداء ثلاث مسرحيات أخرى في مسرح الكوميدي الفرنسي بالقاهرة. في سهرة احتفالية تم التصفيق لفرقتي حتى من معاليه ولكن كانت هناك شخصيات هامة بالقاعة، أقسمت العداء للتقدم والحضارة فأقنعت الخديو أنه في مسرحياتي، كانت هناك تنويهات وتلميحات خبيثة ضده وضد حكومته فأمر بناء على ذلك بإغلاق مسرحي مما أثار غضب الشعب، ولكن تمت إعادة افتتاحه في عهد حفيده، فهو يتقدم ويمكن مضاهاته اليوم بأفضل المسارح الأوروبية. لا ينقصنا كُتَّابٌ للمسرح مصريون وسوريون فهم يتميزون بإنتاجهم العظيم، فأهنئهم من كل قلبي.

والآن، سيداتي سادتي اسمحوا لي أن أقص عليكم بعضًا من نوادري العجيبة. لابد أن أقول لكم إنني في مسرحي كنت مديرًا وممثلاً بل ومُلَقِّنًا أيضًا أحيانًا.

فنبدأ بنادرة المُلَقّن: كان منحرف المزاج، كان يفوته النداء وأنا للحظ السيئ، كانت عيناي مجهدتين جدًّا في ذلك المساء، ولم أكن أستطيع النيابة عنه. أعطيت النص المكتوب من مسرحية لواحد من ممثليَّ ووضعت نفسي معه واقفًا بين الكواليس وأنا أقول له: "اقرأ المسرحية بصوت منخفض وأترك الممثل يتبعك ". الحيوان فعل العكس، كان يتبعه قلت له: "أنت حمار" وأنا أهزه بقوة. فأخرج رأسه على خشبة المسرح وقال للممثل: "لا تجر بهذه السرعة، يا أخي، ألا تعلم أن العجلة من الشيطان؟ اتركني ألقنك، وكرِّرْ بعد ذلك ". وكان رد فعل كلماته، قهقهة عامة، هذا كَدَّرني لدرجة أني شددت أُذُنَيْ هذا التعيس بقوة. فعبر خشبة المسرح راميًا النصَّ الكتابيَّ للكوميديا في وجه الممثل المسكين ووقعت بينهما مشاجرة واضطررتُ أن أخرج على خشبة المسرح؛ لفضِّ النزاع بينهما مما كان تسلية كبيرة للمشاهدين. هذا الحدث العرضيُّ كان يمكن أن يكون فضيحة على مسرح أوروبي، ولكن على مسرحي، الذي كان في ذلك الوقت في طفولته، فقد نال نجاحًا كبيرًا، وفي الليلة التالية رغب الجمهور رؤية هذا المشهد المضحك مرة ثانية وكان مفتونًا به.

نادرة أخرى:

بعدما كَتَبْتُ وقَدَّمْتُ دعابات وكوميديات عديدةً من فصل واحد، ظننتُ أنه من واجبي أن أقدم ما يهذب الأخلاق. فألفتُ مسرحية ذات فصلين: "الآنسة على الموضة"، حيث تظهر البطلة بدور غندورة وسبق لها مغازلة متقدمين للزواج مختلفين في وقت واحد، فوجدت نفسها مهملة من الكل ومحكوما عليها بالعنوسة.

فكانت النتيجة أهم استهجنوا المسرحية واستدعوني علـى خـشبة المسرح. سألت الجمهور: "فيم لم أنلْ رضاكم؟".

أجاب شاب: "أتعلم يا موليير؟" إن الآنسة "صفصف" التي تلعب دور الغندورة هي شابة أمينة جدًّا، وهي لم تغـازل أحـدًا خـارج المسرح أبدًا ، هي تستحق إذن أن تسامحها على المغازلة التي جعلتـها تقوم بها في مسرحيتك. كان يجب عليك أن تجد لها زوجًا يـستحق أناقتها وجمالها، ليكن آخر مشهد في الكوميديا الخاصة بك مخصـصا لزواجها ونحن سوف نصفق لك، وغير ذلك، فإننا لن نضع أقـدامنا في مسرحك".

اضطررت إذن لإضافة مشهد للمسرحية حيث تعترف الغنـدورة بأخطائها، وتتوب وتتزوج، مما نال رضى المشاهدين. هل يجـب أن أقول إن المسرحية قد نالت نجاحًا كبيرًا؟ حصلت بعد ذلك على أكثر من مائة عرض متوالٍ.

نادرة أخرى:

في العام الثاني من وجوده، بدأ مسرحي يـشبه إخوانـه الكبـار بأوروبا، لأني وأصدقائي قدمنا على خشبته، ليس فقط الكـثير مـن المسرحيات المبتكرة، ولكن أيضًا ترجمات عن الفرنسية والإيطاليـة والإنجليزية، على نحو جيد، فنحن، الشرقيين، نحب جدًّا المزاح، وهذا ما سيفسر نجاح الحادث الذي سوف أقصه عليكم، والذي حدث في واحدة من مسرحياتي الكوميدية بعنوان: داندي في القاهرة. في حياته الخاصة، أقصد الممثل الذي كان يقوم بأداء دور المحب، كان، على ما يبدو، ثقيل الظل بالنسبة للممثلة التي تقوم بأداء دور العاشقة أمامه، ولكنه كان يحبها بولع لدرجة أنه طلب يدها. لم أكن أعرف شـيئًا

عن هذا، وإلا كنت غيرت مشاهد الحب الخاصة بالشابة التي، لا إراديًا، أرغمتها على قول ذلك للشاب في أسلوبنا الشاعري المؤثر:

"اسْألْ نجوم النيل، إخوتك في الجمال، عن سُهادي. إنني أقضي لياليَّ دون راحة في تأملها وأنا أفكر فيك، أنت الذي هو نور عيني، أنت الذي يحبه قلبي وتعبده نفسي. آه، لو تعلم كم أنت عليَّ غالٍ، كنت لا تفتن شابات أخريات بنظراتك الإلهية وابتساماتك الملائكية. الرحمة! ارحم يمامتك التي تفتح قلبها على رجاء أن تكون يومًا أسيرة حبك! آه، لو هجرتني لكنت أموت كمدًا. ولكنني لو كنت واثقة أنك سوف تزور قبري، لتضرعت إلى العليِّ القدير أن يرسل إليَّ ملاك الموت؛ ليقبض روحي".

حينئذ، همس لها الممثل في أذنها: "مباركٌ هو المسرح الذي أحطَّ من كبريائك وأجبرك أن تقومي بتصريح حب جميل كهذا لي على مسمع من آلاف المتفرجين".

وحينئذ نَسَت الممثلة أنها على خشبة المسرح وبما أنها كانت متكدرة مما سمعته للتو، فقد انهالت بصفعة قوية على وجه الممثل المسكين، ثم، قالت في ثورة وهي تلتفت نحو الجمهور: "كلمات الحب التي وجهتُها الآن لهذا الشاب المختل الأحمق ليست تعبيرًا عن مشاعري الحقيقية نحوه، لأني أكرهه أكثر من العمى. إنه مؤلف الكوميديا موليينا المصري، الذي وضع هذه الكلمات الجميلة في فمي".

نشبت مشادة حادة بين الممثليْن، مغطاة بتصفيق المشاهدين، الذين طالبوا بإعادة هذا المشهد المضحك ، في العرض الثاني، حسب عادتهم. كان هذا فاتحة خير بالنسبة لكلا الممثلين، فتزوجا بعد شهر

من هذه الواقعة مما أسعد الجمهور كثيرًا، ذلك الجمهور الذي ظن أن التكرار المستمر لهذا المشهد الطبيعي هو الذي ساهم بقوة في هـــذه النتيجة السعيدة.

ها هي نادرتي الأخيرة:

"ليلى"، دراما مكتوبة بقلم أفضل زملائي، الشيخ محمـــد عبـــد الفتاح، تم عرضها لأول مرة على مسرحي، الذي اكتـــسب اســـم: "المسرح القومي"، أمام الوزراء المصريين، والعلماء وشعراء البلد.

الدراما كانت وطنية وكان آخر مشهد يمثل الشيخ، أي رئـــيس قبيلة عربية، شيخ موقر، كان ينادي بالانتقام من عدوه القتّال، الذي كان يقتل أمام عينيه أولاده الأربعة. فحدث أن الشاويشيْن اللَّـــذَيْن كان عليهما الخدمة في هذا المساء، كانا فلاحين من صـــعيد مـــصر، حديثي التعيين فاقترب منهما مازح من بين النظارة وقال لهما بصوت منخفض: "لا يجب أن تحتملوا أفعالا إجرامية كتلك التي ترتكب أثناء حضوركما".

وما أن سمع الشرطيين المبتدئين هذه الكلمات، حتى اندفعا علـــى خشبة المسرح وألقيا القبض على الممثل الـــذي كـــان يـــؤدي دور الطاغية. فكانت قهقهات الضحك وتصفيق المشاهدين، ونـــداءات "البرافو"،مما لا يمكن وصفه. لا أحتاج أن أقول إن هذا الحدث كان سببًا لنجاح الدراما.

آه، لو كان لي لابد أن أحكي كل النوادر ومغامرات مـــسرحي، لكنت أحتاج إلى مجلد كامل. فضلاً عن ذلك، ففي مسرحيتي: "محن موليير المصري" التي نالت عددا كبيرا من العروض، قلت كل ما آلمني من ممثليَّ وموظفيّ ممن عملوا في مسرحي.

أمر تفصيلي للختام: كان المشاهدون دائمًا ما يوقفون الممثل أو الممثلة على خشبة المسرح وهم يقولون مثلاً: "سوف نرى إن كنت ستترك هذا الولد يخطف منك حبيبتك"، وللأخرى: أنت مخطئة أن تفضلين هذا "الداندي" الأحمق على هذا الشاب الغني والجاد الذي يكاد يموت حبًا من أجلكِ".

كنت، وأنا مختبئ وراء الكواليس، ألقن ممثليَّ الإجابات، وأحيانًا ما كانت الدردشة بين خشبة المسرح والجمهور تطول. وفي نهاية كل عرض، كانوا — النظارةَ- يستدعونني على خشبة المسرح، وكان لابد لي، طوعًا أو كرهًا، أن أقول شيئا مرحا طريفا للمشاهدين.

اليوم، المسرح العربي في مصر منتظم مثل واحد من أعظم مسارح باريس وعدد ممثلي الدراما يزداد يوما بعد يوم.

والآن اسمحوا لي أن أكمل هذه الدردشة المسرحية بأشعاري في عشاء عشاق موليير، برئاسة السيد "مونفال"، الذي حضرتُه منذ خمسة وعشرين عامًا.

ربة الشعر، كفكفي دموعك
ذري أرض مصر
وتعالي تذوَّقي هنا
مفاتن الفكر الباريسي الراقي
سترين أكثر من شاعر
وأكثر من كاتب عظيم
زهرة الفنانين يحتفلون
بموليير، أستاذي العظيم

عبِّري إذن عن عرفانك
نحو هذا الأستاذ الجليل
وقدمي على شرفه
إحدى قصائدك الشجية.

إلى فرنسا
أحييك يا وطن موليير
يا وطنا باركه الرب
يا وطن التقدم والنور
والفكر والعبقرية والشرف
ما أكثر الأمم التي تدين لك
يا فرنسا المجيدة
بنهضتها واستقلالها وحضارتها
يوما ما سأروي مجدك
من فوق قمة الأهرامات
وأتغنى بالشكر والعرفان
لأبنائك الشجعان
في انتظار ذلك
أتضرع إلى الله
أن يسبغ عليك العز
عشت يا فرنسا، يا وطني الثاني
وأنا أشرب نخب صحتك.

هذه الأشعار المتواضعة حمَّست مستمعيَّ الذين صفقوا لي بحرارة فوق كل ما أستحق.

أبو نضارة

****

لدينا، تحت أيدينا، عدد كبير من الجرائد والمجلات الشرقية والغربية التي تتحدث عن مسرح الشيخ "أبو نضارة" وتعطي تقريرًا عن غالبية مسرحياته، وسوف نختار منها اثنتين مما نشر في هذه الحقبة بالقاهرة تحت إشراف زميلينا الفرنسيين "جول باربييه" و"جابلان".
فلنبدأ بالـ "قره قوز" Karagoz، وهي صحيفة ناقدة للسيد "جابلان".

في العدد الخاص بصنوع بتاريخ ٦ مايو ١٨٧٦، كتبت هذه الصحيفة سيرة الشيخ الذاتية وأضافت:

في عام ١٨٧٠، تجرأ الشيخ وأقدم على خلق مسرح عربي (العمل الثالث عشر لـ Hercule). إن نجاحا باهرا قد توج محاولته الجريئة. وينبغي أن نقول، أنه ألف وعمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية على خشبة مسرح الأزبكية، ونذكر من بين مؤلفاته: البورصة، الإستقراطية، الغندور، الآنسة على الموضة؛ محن موليير المصري، جزاء الوفاء، إلخ.... إلخ..

والآن ها هو ما يقوله زميلنا "جول باربييه" عن المسرح العربي في عام ١٨٧٣ في صحيفته الأزبكية L'Ezbekie:

ينبغي أن نذكر أنه خلال موسمين، قدَّمَ الشيخ مائة وستين عرضًا، وأنه عمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية من كتاباته بدءا من الهزلية ذات الفصل الواحد إلى الدراما ذات الفصول الخمسة. ينبغي أن نحكي عن حماس المشاهدين الذين، لأول مرة، مُطَّلعينَ على سحر خشبة المسرح، فعبّروا عن مشاعرهم بصخب وبسذاجة صبيانية.

مازلت أراه، هذا الجمهور الصاخب، حيث كنا نجد كل فئات المجتمع الإسلامي بدءا من الوزير إلى أبسط عامل. ما زلت أسمع هذه

الضحكة الرنانة تحيّي عبارة جميلة، أو مزاحًا، أو موقفًا كوميديًا، و لم تكن إلا القهقهة الطويلة؛ لأن اللغة العربيـــة تعـــير نفـــسها للعـــب بالكلمات بطريقة مدهشة، على اختلاف مستوياتها مـــن راقيـــة أو فجة. نعم، ياله من جمهور طيب وكم كان سهلاً للانقياد!

الانطلاقة كانت رائعة لدرجة أن الشيخ، موليير المصري، وجـــد من يقلده. وصلته يومًا دراما من الشعر العربي مكتوبة بقلم أســـتاذ بجامعة الأزهر. كان هذا العمل ممتازًا لدرجة أنه تَمَّ عَرْضُهُ من قِبَـــلِ طلاب هذه الجامعة وحقق نجاحا كبيرا.

وبعد ذلك، قام محمد عثمان باشا بترجمة مسرحية " طرطـــوف" لـــ" موليير" وبَدَّل الشخصيات المـــسيحية بشخـــصيات مـــسلمة، وابتكر منها مسرحية غير تقليدية بالمرة في متناول المـــصريين الـــذين وجدوا فيها نماذج معروفة لديهم. ترجم لنفس المؤلف أيضًا "مريض الوهم" وأخيرًا ترجم الذائع الصيت أبو السعود مسرحية "البخيل".

نرى من هذه المقالات المكتوبة في ذات البلـــد والـــتي دُعِّمـــت بالوثائق، أنه، ليس فقط الشيخ أبو نضارة هو الذي بدأ في إطـــلاع شعبه على فن الدراما، ولكنه شجع أبناء وطنه على اســـتمالة قلـــب الناس لمؤلفينا، لأنه منذ الدفعة التي قام بها، تمـــت ترجمـــة درامـــات وكوميديات كتَّابنا الكلاسيكيين. وتناوبت هذه الترجمـــات، مـــع المسرحيات العربية المؤلفة، على خشبة المسرح القومي المصري، الذي أصبح اليوم في ذروته.

والجدير بالذكر أن الصحف الإنجليزية الكبيرة مثـــل "التـــايمز"، و"دايلي نيوز"، و"ستاندرد"، و"بول مول جازيـــت"، و"ســـاترداي ريفيو"، إلخ.. التي لم تتعاطف مع الشيخ بسبب حملته ضد الاحتلال البريطاني في مصر، أثنت عليه ككاتب دراما واعترفت به كمؤســـس للمسرح العربي في مصر.

ملحق (٣)

مشروع مسرح قومي

بقلم الأستاذين *

محمد أنسي ولوي فاروجيا

مُقَدَّمٌ في القاهرة يومَ ١٥ مارس ١٨٧٢

إن إنشاء المسارح ليس حدثًا معزولاً أو اختياريًّا. هو نتاج احتياج لا يجرؤ أحد على إنكاره. اضطر الإنسان، بعد أن وجد أو اخترع الأشياء النافعة، أن يهتم، بطبيعة الحال، بالأشياء الممتعة. بعد العمل، يأتي وقت الترويح، وتعقب الأتعاب الشاقة للحياة المادية المزايا العظيمة للحياة الروحية.

من بين هذه المزايا يأتي، في المقام الأول، حب الفنون الجميلة، هذه الأعمال الإنسانية العظيمة ، التي تسحرنا عن طريق جميع الحواس. اكتشفت أيدينا الباسلة وهي تفتش في الطبيعة، هذا المثل الأعلى الباهر والذي نسميه فن المعمار؛ وتوقفت عيوننا الثاقبة، وهي تطوف بالأفق، بافتتان أمام هذا المثل الأعلى الآخر، الذي يسمّى بالتصوير؛ كذلك فإن آذاننا المرهفة، وهي توفق آلاف الأصوات فيما بينها، انتهت إلى خلق هذه الألحان الإلهية المتناغمة التي تنقلنا إلى ما وراء هذا العالم، عندما قدمت تلك الإلهة الفاتنة التي نعبدها تحت اسم الموسيقى؛ بل إن أرجلنا نفسها، وبخطى سريعة وموزونة، تمجد هذا الفن الذي ما هو إلا الرقص؛ وأخيرًا فإن أفواهنا تخلق وتنتج طورا فطورا هذه الألفاظ السامية والمؤثرة من الأدب والشعر، هذه الروايات الحقيقية أو الخيالية، هذا النقد اللاذع أو الرقيق، وهذه الدراما العظيمة والمشهورة، وهذه المُلَحُ البارزة من كوميديا الحياة

المؤثرة، التي أحيانًا ما تؤثر فينا وتضحكنا أحيانا. هذا المثل الأعلى من الحق والجمال، هذا الطيب الفوّاح لعرائس الشعر والأدب، هذا الغذاء الإلهي وهذا المجد للفكر وللقلب أتاح لنا فرصة تذوق تحف الأسياد العظام من المبدعين.

المسرح ليس إلا بانوراما حية للإقدام والبطولة الإنسانية، وهو المعبد الفائق حيث تواعد محبو الفنون الجميلة السامون. هذا هو المعبد المقدس للرجال العظام والمدرسة الطبيعية للشعوب. عرفت كل الشعوب تقريبًا تسالي المسرح، لأن المتع هي ذاتها في كل الأزمنة وكل الأمكنة. وكل الأمم المتحضرة تملك هذا النوع من التربية الشعبية التي تبهج الكل، كبارا وصغارا، أغنياء وفقراء. هل يمكن أن يكون غير ذلك؟ هذه المدرسة الساحرة تسحرنا كما أنها تثقفنا، فهي تهذب أخلاقنا وتجعلنا أفضل، وتصحح، وهي تسلينا، خشونة تقاليدنا. أليس من أهداف المسرح أن يعلمنا، بدون عصا وبلا إكراه، الأخلاق العالية وفضائل تتمثل في أبرز الملامح المأخوذة من تاريخ كل الشعوب. إن هذا يكون، في الحقيقة، في نثر نتعلق به أو في أشعار خالدة. إننا نرى أبطال الأرض يسمون أو يسقطون، يتألقون أو يعيشون خاملين. إنه هنا، نجد سلسلة الأحداث، التي تتعاقب أمام أعيننا المندهشة، التي تعرض علينا رذائلنا وفضائلنا، كما نجد المنبع الذي لا ينضب لمواهبنا ونقائصنا، وباختصار، المجموع المدهش لكل هذه التقلبات الحياتية التي يحكم على الإنسان بها. المسرح هو المرآة التي تنعكس عليها الإنسانية كلها بما لديها من جيد عذب وما لديها من سيء كريه مرذول. لا يمكن إلا أن نصبح أفضل مع مشاهدة النتائج المهلكة للشر ونتائج الخير المبهرة والتي لا يمكن وصفها أو النطق بها.

خَلْقُ المسارح إذن عمل مفيد للغاية لأنه يجب أن يكون أخلاقيا. بالطبع، فإن موضوعا بهذه الأهمية لا يمكن أن يخفى على العقل البصير والعملي لمعالي الخديو الذي قام بهذا الكم من الأشياء العظيمة في مصر، بعد أن أنعم على البلاد بمنشآت سامقة، وبعد أن كسب التعاطف العالمي لاستضافته الكريمة المعطاءة لجميع الأجانب وبأعماله الحسنة التي عرف كيف ينشرها بين الكل؛ بعد أن أعاد تطوير وتجميل البلاد كما لم يستطع أحد ممن سبقوه، لأن التاريخ سوف يسجل له هذا الحق، لو أن محمد علي استطاع الاستيلاء بالسلاح على هذه البقعة الجميلة، فإن إسماعيل باشا أراد أن يعيد الاستيلاء عليها عبر منافع الحضارة، مقتنعًا بأنه: لو أن الغزاة يعرفون تأسيس سلالة ملكية، فإن خيِّري الإنسانية يعرفون أيضًا أنه من الأفضل أن يستحوذوا على حب شعوبهم واحترام العالم أجمع.

بعد تطوير مصر وتحويل عاصمتها، القاهرة، بآلاف الأعمال الزخرفية ذات الفائدة العامة، بشق عدد لا يحصى من الشوارع والميادين الأخاذة، وبإقامة القصور الموسرة والبيوت الأنيقة الصحية بدلا من حجرات الجملون العتيقة، غير الصحية والمتصدعة، وكذلك بخلق حدائق غنّاء، ومتنزهات لطيفة، وجسور فخمة، وبإدخال المياه والغاز، وأخيرا بآلاف الأعمال التي لا يمكن حصرها في هذا الصدد.

نقول، بعد أن أتم إسماعيل باشا، الذي يحق أن نسميه "العظيم"، هذا الكم من الأعمال العظيمة، أراد أن يتوج قمة مجده بتكريس بعض الآثار لفن الدراما. لو كان مجدًا لمعاليه أن يكون قد أتم عملاً في مصر، فلسوف يكون أكبر مجد لها أن يكون قد افتتح فيها هذا الفن الإلهي الذي يستحق أن يسحر كل الناس. ألا يكون إطراء أن

يمكننا القول يوما ما: إنه الفضل لصوتي أن جلب "أبوللـــون" هنـــا قيثارته! لا أحد يستطيع أن يقوم بهذه الأشياء من بعده، لأنها ستكون قد أديت بالتمام. لا تؤسس بعض المنشآت ســـوى مـــرة واحـــدة، فبأوامر وعناية معاليه، تم بناء أكثر من صرح بالقاهرة مخصصة لتسلية الشعب، كملعب الخيل (الهيبودروم) والسيرك الخاصين بنا واللـــذين يعملان بكفاءة عالية. إن الأوبرا المبنية على أساس ثري ومريح وأنيق جدًّا، أعطت مسبقًا نتائج مبهرة وخلدت نفسها، وهي تقدم بفخامة غير مسبوقة، "عايدة" Aida ، ابنة البلاد الجميلة هذه التي ذهبـــت تغني حول الأرض كلها عظمة بلادها. كذلك فإن مسرح الكوميدي فرانسيز يستحق أيضًا احترامنا؛ نظرًا لمختلف المـــسرحيات الـــتي تم أداؤها فيه ولبعض الفنانين الذين تميزوا فيه. والخلاصة، لا يوجد ما لا يجذب هاويَ الموسيقى والغناء العربي حتى في كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية.

كما نرى، فإن فن الدراما، بكل أشكاله تقريبًـــا ، مغـــروس في أرض الفراعنة العتيقة وهو يزدهر يومًا بعد يوم. إن نجاح أي مشروع يبرر إقامته. ومنذ زمن طويل يكرم المثقفون والصفوة المؤسِّسَ الشهم للفنون الجميلة في مصر. نعم، كل من كان لهم الحظ لفهم المزايا التي تجلبها لنا استراحة الفكر، يشكرون ألف مرة معاليه على أنه أسس في عهده فن المسرح وائتمن الفكر البارز والمتنور لفخامة درانيت بك ، الذي كان أهل ثقة للأمير مستحقًا تقديرَ كل الناس، على توجيهاته الإدارية ونجاحها.

ومع ذلك، لا توجد عملة بدون الوجه الآخر، شيء واحد يبدو غائبا من خطاب معالي الخديو الملك. نريد أن نتحدث عن المـــسرح العربي. تعطف معاليه لتشجيع عمل وطني كهذا، حبًّا للبلاد.

نقول ذلك ، هنا، بتحسر؛ فإن رغبة معاليه لم تفهم وبالرغم من التشجيع بكل الأشكال، لم تسفر المحاولة عن شيء. كان لابد أن يحدث هذا لأكثر من سبب سهل فهمه. لنحدد قولنا ببساطة: إن العناصر التي كانت يجب أن تكون عوامل لنجاح هذا المشروع لم تكن أهلا لهذا العمل. وكذلك فإن خلق المسرح العربي شيء أسوأ من أن يعيش خاملاً ولن يستطيع أن يقوم مرة ثانية إلا بخطة أخرى ووسائل أخرى. تمت التجربة. لندرك جيدًا ضرورة، إرادة معاليه الكريمة، الخطة التي نقترحها: لنرغب أن نزن جيدًا، دون تحيز، أسبابنا، وبرامجنا ووسائلنا وسوف نقتنع بسهولة بالحقيقة!

أولاً: نظن أنه مما لا فائدة منه، التصميم على فوائد مسرح عربي وعلى المساندة التي سوف يجدها من المسؤولين والقادة. لم يستطع معاليه أن يعزل الشعب المصري من وليمة جوده، وفضلاً عن ذلك، فإنه من الواضح للكل، أن معاليه سوف يخلق، آجلاً أم عاجلاً، مسرحًا من هذا النوع، مهما كانت أفكار المتخصصين في هذا المجال. الشعب المصري، مثله مثل كل الشعوب الأخرى، له عيون لينظر وآذان ليسمع. اللغة العربية تعير نفسها بشكل بديع لفن الدراما وشرح الأفكار. وهذا ما أثبته العرب في العصور الوسطى بلبقاتهم واتساع مدى معارفهم، معدين منجمًا خصبًا للأجيال القادمة. هذا المنجم يمكن استغلاله بامتياز، لأنه لو كان غير معطى للعرب أن يؤلفوا الفن الدرامي، كما نفهمه اليوم، فإنهم قد استطاعوا، في المقابل، أن يُنَمُّوا لأقصى درجة الأدب والشعر اللذين هما روحا عرائس الشعر نفسها، والنار المقدسة لكل فكر إنساني. بالإضافة إلى

ذلك، كل الناس يحبون الجمال والصدق، ويتعقبون المشاهد ويدفعون بسهولة ضريبة الإعجاب بالرجال العظام والأشياء العظيمة.

لنقم إذن بمحاولة بسيطة وعملية، أن نتّبع خطة منطقية، فنجرؤ على خلق الموارد الضرورية بكل كرم، وسوف نستطيع أن نقول حينذاك إن المسرح القومي تم تأسيسه في مصر. تقريرنا سوف يساعدنا على ذلك بقوة.

والخلاصة، فلكي تنجح هذه المحاولة الجديدة، رأينا أنه من المناسب أن نعطي لها فيما يلي الأساسيات والتطويرات. هناك نقطتان لابد أن توضعا في الاعتبار:

١- الهدف الذي نقترحه على أنفسنا من هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه.

١- الهدف الذي نقترحه على أنفسنا في هذا المشروع:

الهدف الذي نقترحه على أنفسنا هو الخلق الكامل لمسرح عربي وسوف يأخذ رسميًا اسم المسرح القومي. وحيث إن رغبتنا الأكثر إلحاحًا هي، قبل كل شيء، إدراك الهدف، فقد تصورنا خطة سوف تنال رضا الجميع. إن مسرحا عربيا حقيقيا لهو شيء جديد لم نعهده من قبل، فلا نستطيع إذن أن ننتهج انتهاج أوروبا. يلزمنا في البداية، تأسيس مسرح – مدرسة سوف يكون له الامتياز المزدوج في إقامة موضوعات، وإعداد فنانين وتقديم عروض في الوقت ذاته. التلاميذ – الفنانين سوف ينتظمون، إذن، حسب نظام حكيم، في حصص في الإلقاء، وفي الأدب العربي والموسيقى لو لزم الأمر. هذا أثناء أداء مسرحيات. وبهذه الطريقة، سوف نعد مسبقًا عنصرًا جادًا من أجل الفن الدرامي العربي. معاليه، الذي لا يتراجع أمام أي

تضحية فيما يخص الثقافة الشعبية، سوف يؤيد، دون أدنى شك، هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه:

ليست كل وسيلة جيدة لإدارة عمل وقيادته إلى خاتمة طيبة. بالنسبة لنا، فإن الوسائل التي سوف نستخدمها نوعان: الوسائل الداخلية والوسائل الخارجية.

الوسائل الداخلية: هذه الوسائل الداخلية تتعلق بالمشروع في حد ذاته، وتتضمن هذه الوسائل:

١- الإدارة العامة ٢- الإدارة الخاصة ٣- الفنانون

٤- الأوركسترا ٥- الموظفون ٦- الأرشيف

١- **الإدارة العامة:** كما سبق وذكرنا، سوف يؤسس المسرح العربي تحت رعاية معاليه الرفيعة الشأن. سوف يكون، بالتبعية، ملحقًا بالإدارة العامة للمسارح وسوف يكون للإدارة الخاصة بجناب درانيت بك حرية التحكم والرقابة. ومن ثم سيكون أمرًا سهلاً.

٢- **الإدارة الخاصة:** سوف نولّي مديرًا وريجيسير (نائب مدير مسرح) ذوا كفاءة في هذه الإدارة، عارفين بالبلد جيدًا وباللغات ومتبحرين في الفن المسرحي. لن نقول أكثر من ذلك في هذا الصدد.

٣- الفنانون: بما أن مسرحنا سيكون مسرحًا - مدرسة، فإنه من البديهي أن الفرقة الأولى لن تكون ما يمكنها أن تكونه بعد ذلك في المستقبل. إنه من المهم، بالرغم من ذلك، أن يوفّي شبابنا الذين نتحدث عنهم بعض الشروط قبل قبولهم. سوف يكون عددهم عشرين، وهو عدد كاف للبداية (ست فتيات

وأربعة عشر شابًا) وقبولهم سوف يتوقف على أخلاقهم، وعلى إلمامهم باللغة العربية واللغة الأجنبية، الفرنسية كأفضلية، وعلى إرادتهم للخضوع للنظام الذي نحن في صدد إعداده. سوف يكون لهم، كما سنرى أدناه، رواتب تسمح لهم أن يكرسوا ذواتهم للفن الدرامي.

٤- **الأوركسترا**: موضوع الموسيقى موضوع ضخم وذو أهمية في المسرح. في البداية، سوف يكون للأوركسترا دور محدود على نحو أكثر، وهو أن تقوم بتنفيذ افتتاحيات واستراحات ولكن بعد فترة سوف تقدم منافسة ثمينة في المسرحيات التي تدخل فيها الأغنية. هذا لا يمكن أن يتأخر. لأن حصة الموسيقى الشفهية المقيدة في برامجنا، سوف تُعَوِّد تلاميذنا على الغناء مع تدريبهم أولاً على رباعيات [قطع تتضمن كل واحدة منها أربع جمل شعرية] ، ثم الكورس وأخيرًا الأوبريت. وسوف يتم تطبيق الموسيقى على الكلمات العربية بطريقة غير محسوسة وسوف يُعد شيئا جديدا سوف يعلِّم الجمهور أن يتحمس جيدًا. سوف يكون أمر واقع وسوف نتعجب حينذاك أن مقدارًا كهذا من الجمال كان مجهولاً حتى هذا اليوم. ألا يكون مجد لمعاليه أن يرى تحولاً عظيمًا كهذا يتحقق في عهده؟ وألا يكون رضا عظيمًا ونبيلاً لمعاليه أن يرى الجمهور يصفق لهذه الأشعار العربية الخالدة المغناة بذوق وأناقة؟ سوف يتكون الأوركسترا من نفس الأشخاص العاملين بالكوميديا أثناء الموسم المسرحي وخارج هذا الموسم، من رئيس، ونائب رئيس، وهما اللذان سوف يمكنهما أن يعطيا حصة الموسيقى

الشفهية، ومن اثني عشر موسيقارا. أما عن رواتبهم فسوف تتحدد أدناه.

٥- **الموظفون:** لا أحدَ يمكنه معارضة أنه من الضروري وجود عمال ومُرَكِّبي الآلات في المسرح. سوف يكون، بالطبع، مباح للإدارة أن تحتفظ طوال العام بنفس الموظفين الذين تستخدمهم أثناء الموسم المسرحي. ومن ثم، فمن غير اللازم أن نتوسع في هذا الموضوع. سوف نقول فقط إنه، في المسرح — المدرسة، اضطررنا لوضع حصة خطابة، وحصة موسيقى صوتية، وحصة أدب عربي. وهذه الحصص تتطلب وجود مدرسين مختصصين. بالإضافة إلى ذلك، فإننا اضطررنا للجوء إلى مترجمين لتكوين الأرشيف.

٦- **الأرشيف:** الأرشيف الخاص بمجموعة الأعمال المسرحية، وهو جزء أساسي في كل حقيبة مسرحية وقد لا يكون هذا لازما في حالة مشروع لا يزال في طور الخلق. إنه الماضي الذي يعد موارد المستقبل، وهنا، فالماضي لا يحسب. بالرغم من هذا الفراغ، والفضل يرجع إلى برنامج ذكي، فلن يتم تأخير تشكيل الأرشيف. لو تفضل معاليه وأعطى أمر التنفيذ لمشروعنا، فلسوف نشرع في العمل. في البدء، سوف يكون الأرشيف مكونًا من مسرحيات مترجمة، ثم مسرحيات محلية. سوف نبدأ بمسرحية مترجمة، سواء عن الفرنسية أو عن الإيطالية، ثم سوف تأتي المسرحيات المحلية. وفضلاً عن ذلك، سوف تكون هناك لجنة من الأدباء والفنانين، الذين يجتمعون أسبوعيًا وتتكون من ستة أعضاء على الأقل وفيما بينهم يحق

التواجد للمدير والريجيسير، وسوف يكون من اختصاص هذه اللجنة مراجعة الترجمات وقبول المسرحيات المؤلفة محليًا.

الوسائل الخارجية: الوسائل الخارجية تتعلق بالمكان، والملابس، والوقت، والإيراد، والمصروفات التي يتطلبها المشروع.

١- المكان: المكان هو أبسط شيء. نحن نعتمد على مسرح الكوميدي وعلى مسرح حديقة الأزبكية أثناء الصيف. وعملنا لن يكون على حساب مسرح الكوميدي فرانسيز؛ لأنه، كما ذكرنا، سوف يمكن أن نتناوب أثناء الموسم المسرحي. وفضلاً عن ذلك، فإنه سوف يسعد الإدارة أن تخصص لنا صالة أو اثنتين للحصص.

٢- الملابس: كما هو الحال بالنسبة للمكان، سيكون الوضع بالنسبة للملابس. لا تجد الإدارة عناء لتوريد الملابس لنا وهي الملابس التي تقتنيها مسبقًا. أما بالنسبة للملابس الشرقية التي لا تمتلكها، فسوف يتم إمدادنا بها عن طريق الادخارات التي سوف تتراكم من رواتب التلاميذ — الفنانين، بما أنه، خلال الستة أشهر الأولى، لن يقبضوا كلهم بصفتهم تلاميذ، إلا نفس الرواتب ولن يقبضوا بالكامل المبالغ المخصصة أدناه إلا أولاً بأول مع ما سوف يحققونه من تقدم.

٣- الوقت: الوقت ليس شيئًا تافهًا. بالرغم من كونه خاضعًا لمجموعة من الظروف. نقول فقط، إنه تو ما يُقْبِل مشروعنا ويُنظَّم مسرحنا، سوف نقدم مسرحية أو اثنتين في الأسبوع وسوف نتقدم تدريجيًا. الوقت يخص أيضًا النظام الذي سوف يوضح فيما بعد ذلك.

٤- الإيراد: الإيراد، طبيعيًا سوف يُصَبُّ في صناديق الحكومة. سوف يتبع إيراد المسرح العربي طريقة الإيرادات الأخرى تحت إشراف وتحكم الإدارة فكله سوف يكون في مصير نفس نظام محاسبة المسارح الأخرى. لا نريد أن ننسى رغمًا عن ذلك، أنه بالنسبة للمسرحيات المحلية وتحت بند التشجيع سوف تصرف مكافآت تحت الحساب سوف تحددها الإدارة العليا بنفسها.

٥- مصروفات يتطلبها المشروع: وصلنا إلى المسألة الرئيسية. بعد أن فكرنا بعقلانية في هذا المشروع، وفي المصروفات العامة والمصروفات الخاصة، استطعنا أن نحدد مبلغ مائة وخمسة عشر ألف فرنك. هذا المبلغ سوف يكون ضروريًّا للبداية وسوف يبرر استخدامه عبر التفاصيل التي سوف نوردها. إننا لا نشك أن معالي الخديو، العالم جيدًا بمنهجيتنا في الرؤية والعمل، سيتكرم كعطفه المعهود ويوافق على رصد المبلغ المطلوب من أجل المسرح. وهي نفقة سوف يتم تخفيضها إلى درجة كبيرة من خلال الإيرادات اللاحقة وعن طريق إدخار من خمسة عشر إلى عشرين ألف فرنك من الأوركسترا، ومركبي الآلات..إلخ أثناء الموسم المسرحي.

سوف نعطي الآن تفاصيل توزيع هذا المبلغ بعد أن نأخذ في الاعتبار الأشخاص، وظروف البلد الذي نحيا فيه.

	أ. الإدارة:	الشيك بالفرنك	بالشهر بالفرنك	بالسنة بالفرنك	المجموع بالفرنك
	١ مدير.	٦٥٠	٦٥٠	٧٨٠٠	
	١ نائب.	٥٥٠	٥٥٠	٦٦٠٠	
					١٤,٤٠٠
	ب. الموظفون:	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
	١ أستاذ خطابة	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
ملحوظة١	(إنشاد).	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
	١	٤٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
	مدرس أدب	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
ملحوظة٢	عربي.	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
	١	٧٥	٣٠٠	٣٦٠٠	
	مدرس موسيقى	١٥٠	١٥٠	١٨٢٠	
	صوتية.	٧٥	٧٥	٩٠٠	
	١	١٥٠	١٥٠	١٨٠٠	
	مترجم.	١٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
	ناسخان	٤٠	٤٠	٤٨٠	
	وملقنان.				٢٦,٥٨٠
	مراقبان.				
	٤ عمال				

	مرشدون للمقاعد. ١ أمين مخزن أول. ١ كاتب. ١ رئيس مركبي الآلات. ٤ مركبي آلات. ١ وكيل بالعمولة.				
ملحوظة٣	**ج. الأوركسترا:**	٥٠٠	٥٠٠	٦٠٠٠	
	١ رئيس	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
	أوركسترا.	٢٠٠	٢٠٠٠	٢٤٠٠٠	
	١ نائب				٣٣,٦٠٠
	رئيس.				
ملحوظة٤	١٠	٢٥٠	٥٠٠	٦٠٠٠	
	موسيقيين.	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
		١٥٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
	د. الفنانون:	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	

	فتاتان للأدوار الأولى. فتاتان للأدوار المختلفة. فتاتان (كومبارس، إلخ). شابان ذكيان. ٤ أدوار ثانوية. ٢ دوار مختلفة. ٦ مشخصين غير متكلمين.	١٥٠ ١٢٥ ١٠٠	٦٠٠ ٢٥٠ ٦٠٠	٧٢٠٠ ٣٠٠٠ ٧٢٠٠	٣٦,٦٠٠
ملحوظة٥	**هـ- المصروفات:** مصروفات طارئة (غير محسوبة، طارئة). ٢ مصروفات طباعة ومصروفات مكتبية.	١٠٠ ٢١٨,٣٣	١٠٠ ٢١٨,٣٣ **المجموع بالفرنك**	١٢٠٠ ٢٦٢٠	٣,٨٢٠ ١١٥,٠٠٠

مراجعة وتقارير:

أ- الإدارة	بالفرنك	١٤,٤٠٠
ب- الموظفون		٢٦,٥٨٠
ج- الأوركسترا		٣٣,٦٠٠
د- الفنانون		٣٦,٦٠٠
هـ- المصروفات		٣,٨٢٠
المجموع الكلي في السنة		١١٥,٠٠٠

هذه الميزانية — كما أسلفنا- سوف يتم تخفيضها كثيرا لأسباب عدة. وبناء على ذلك كله، يكون المبلغ المطلوب اسميا، وسيصبح فيما بعد تافها بفضل الدخول التي سنحصّلها، بحيث إن اللاحق سيُنْسي السابق، محققا بذلك الرضا للجميع. وهذه هي حال بداية أي مشروع. فإن إقامة مسرح تتضمن جوانب مريرة، ولكن مع مرور الوقت فإن هذه المرارة ستتبعها عذوبة، ونحن على يقين من ذلك.

ذلك هو المشروع الذي نراه منطقيًا وعمليًا بامتياز. وقد كان صديقي الحميم "محمد أنسي" أول من فكّر فيه منذ أمد بعيد. غير أن بعض الظروف السيئة منعته من تحقيقه، وإنصافا له، يجب أن نذكر أن فكرة إقامة مسرح عربي مع دراسة إمكانيات ذلك إنما هي بالكامل فكرة "أنسي"، وقد كان كثير الحديث عن هذه الفكرة في صحيفته.

اليوم تغيرت الأزمان، وكان تعاوننا بهدف واحد، هو خير هـــذه البلاد وتحقيق المجد لسمو الأمير، وذلك بإنجاز مشروع ذي شأو حد خطير، وتحقيق حداثة تليق بمكانة معاليه، وذلك بما كتبنـــاه في هـــذا التقرير الذي نتشرف أن نضعه تحت رعاية رجال أكفاء. وكان مـــن الممكن أن نعطيه أبعادًا أكثر، إلا أننا اكتفينا –في الوقت الحاضـــر– بوضع خطوطه العريضة، وملامحه التي لا مندوحة عنها. وإذا لم يحظ هذا المشروع بالموافقة، فيكفينا شرف المحاولة وحسن النية. أمـــا إذا نال الموافقة، فإن الفضل يرجع في ذلك إلى معاليه، فهو الذي أوحى به؛ بسبب الانطلاقة الكبرى التي حققها معاليه للبلاد، لأنه، فحسب، القادر على إنجاح مثل هذه المشروعات.

إمضـــاء.

محمد أنسي (مدير صحيفة وادي النيل)

لوي فاروجيا (مدرس بمدرسة الفنون والصنائع)

ببليوجرافيا

المحفوظات

- دار الوثائق، القاهرة، وثائق عهد إسماعيل.

المراجع العربية

- إسحاق، عوني: الدرر وهي منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عوني إسحاق. المطبعة الأدبية، بيروت ١٩٠٩.
- ....: الدرر وهي منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عوني إسحاق. مطبعة جريدة المحروسة، الإسكندرية ١٨٨٦.
- الجبرتي، عبدالرحمن: عجائب الآثار في التراجم والأخبار. ٤ أجزاء. مطبعة بولاق، القاهرة١٢٧٩هـ/ ١٨٧٩م.
- الجميعي، عبد المنعم إبراهيم الدسوقي: عبد الله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية. دار الكتاب الجامعي، القاهرة ١٩٨٠.
- الحديدي، علي: عبدالله النديم كاتب الوطنية. مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).
- الحفني، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.
- الرّاعي، د. علي: الكويديا المرتجلة. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٨.
- الرّاعي، د. علي: فنون الكوميديا من خيال الظّلّ إلى نجيب

الريحاني. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٧١.
- الطهطاوي، رفاعة رافع: الأعمال الكاملة، ٤ أجزاء. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت (١٩٧٣-١٩٧٧).
- ....: تخليص الإبريز في تلخيص باريز. دار الطباعة الخديوية، بولاق (١٢٥٠ هـ-١٨٣٤/١٨٣٥م).
- العنحوري، سليم روفائيل جرجس: سحر هاروت، المطبعة الحفنية، دمشق ١٣٠٢هـ- ١٨٨٥م.
- المعلوف، عيسى إسكندر: الغرر التاريخية في الأسرة اليازجيَّة، جزآن. مطبعة الرهبانية المخلِّصيَّة، صيدا ١٩٨١.
- بطرس، فكري: فنانو الإسكندرية. الهيئة القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤.
- بيبرس، أحمد سمير: المسرح العربي في القرن التاسع عشر،مكتبة سعيد رفعت، القاهرة ١٩٨٥.
- تيمور، أحمد: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر. مطبعة عبد الحميد حنفي، القاهرة ١٩٤٠.
- حجاج، محمد كامل:خواطر الخيال وإملاء الوجدان. مطبعة الشمس، القاهرة ١٩٣٤.
- حسن، محمد عبدالغني: عبد الله فكري. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة ١٩٦٥.
- ......، ود.عبدالعزيز الدسوقي: روضة المدارس، نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

- خلف الله، محمد أحمد: عبد الله النديم ومذكراته السياسية. مطبعة الرسالة، القاهرة في ١٩٥٦.
- داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨– ١٩٧٥). وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨.
- داغر، يوسف أسعد: مصادر الدراسات الأدبية. ٤ أجزاء، مطبعة دير المخلص، صيدا (١٩٥٠– ١٩٧٢).
- دوغمان، سعد الدين حسن: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي. جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٣.
- دي طرازي، فيكومت فيليب: تاريخ الصحافة العربية، ٤ أجزاء. المطبعة الأدبية، بيروت (١٩١٣–١٩٣٣).
- رزق، قسطندي: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، نصرة الخديوي إسماعيل للفنون الجميلة وحياة عبده الحمولي. المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٣٧.
- زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٧.
- ....: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر. الطبعة الثالثة، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت (١٩٧٠).
- شعراوي، عبد المعطي: المسرح المصري المعاصر، أصوله وبداياته. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- شفيق، أحمد: مذكراتي في نصف قرن، ٣ أجزاء. مطبعة مصر، القاهرة (١٩٣٤–١٩٣٦).
- عامر، عطية: لغة المسرح العربي، استوكهولم ١٩٦٧.

- عانوس، نجوى إبراهيم: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.
- عبده، إبراهيم: أبو نظارة. مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٣.
- عبدون، صالح: صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة عايدة ومائة شمعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.
- عطيــة الله، أحمــد: عبــدالله نــديم. سلســلة الأعــلام، القاهرة١٩٥٦.
- غنيم، عبدالحميد: صنوع رائد المسرح المصري. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦.
- كحّالة، عمر رضا: معجم المؤلفين، ١٥ جزءاً. مكتبة المــثنى، بيروت (١٩٥٧-١٩٦١).
- كيلاني، محمد سيد: في ربوع الأزبكيَّة. دار العرب، القــاهرة ١٩٥٩.
- مبارك، علي: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، عشرون جزءاً. مطبعة بولاق ١٣٠٤.
- ....: علم الدين، ٤ أجــزاء. مطبعــة المحروســة، الإسكندرية (١٢٩٩هـ/١٨٨٢م).
- محفوظ، عصام: سيناريو المسرح العــربي في مــاة عــام. دار الباحث، بيروت ١٩٨١.
- نجم، د. محمد يوسف: المسرح العربي. دراسات ونــصوص: يعقوب صنوع (أبو نضّارة). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣.
- ....: المسرحية في الأدب العربيّ الحــديث (١٨٤٧-١٩١٤). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.

- نجيب، ناجي: رحلة علم الدين للـــشيخ علـــي مبـــارك. دار الكلمة العربية، بيروت ١٩٨٣.
- نديم، عبد الفتاح: سُلافة النديم في منتخبات السيد عبـــد الله النديم، جزآن. مطبعة هندية (١٨٩٧-١٩٠١).
- نقاش، سليم خليل: عايدة. المطبعة السورية، بيروت ١٨٧٥.
- ياغي، د. عبد الرحمن: في الجهود المسرحية العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.
- يعقوب صنوع/ جيمز سَنُوا: لعْبة التياترية. الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧.
- يوسف، نقولا: أعلام من الإســـكندرية. منـــشأة المعـــارف، الإسكندرية ١٩٦٩.

المقالات العربية

- عبده، إبراهيم: سهم مصر في الصحافة الشرقية. الثقافة بالقاهرة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢.

مقالات غفل من اسم كاتبها:

- الحجازي، زكريا: الممثل الذي سَخِرَ من إسماعيل. التحرير بالقاهرة، عدد ١٢ أغسطس ١٩٥٣.
- الروايات العربية المصرية. الجنان ببيروت، عدد أول يوليو ١٨٧٥.
- الروايات الكوميدية التشخيصية. الجنان ببيروت، عدد ١٥ أكتوبر ١٨٧٥.
- الفيشاوي، عبد الله: سلامة حجازي. صوت الشرق بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٣.
- المسرح في عهد إسماعيل. الهلال بالقاهرة، عدد أول أبريل ١٩٣٧.
- المغازي، أحمد: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب. المسرح بالقاهرة، عدد فبراير ١٩٦٧.
- بَلاَّص، شمعون: إطلالة على منهج محمد عثمان جلال في الترجمة. الكرميل بحيفا، العدد السادس ١٩٨٥.
- ترجمة حال ابي نظَّارة خادم الحرية. أبو نضارة بباريس عدد ٢٨ فبراير ١٨٨٧.
- حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربي. الستار بالقاهرة، عدد ١١، ١٢ ديسمبر ١٩٢٧، وعدد ١٥، ٩ يناير ١٩٢٨.
- حمادة، إبراهيم: عايدة بين فيردي والنقاش. المجلة بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٦٢.

- داغر، يوسف أسعد: فن التمثيل في خلال قرن. المشرق ببيروت عام ١٩٤٨، عدد ٤٢، ص ٤٣٤، وعدد ٤٣، أبريل – يونيو ١٩٤٩، ص ١١٨ – ١٣٩، وص ٢٧١ – ٢٩٦.
- درديري، د. إبراهيم: تأثير أبو نظارة في التطور السواعي بالمسرح. الكاتب بالقاهرة، عدد سبتمبر ١٩٧٥.
- ريجوليتو يفتح الأوبرا بدلاً من عايدة. الاثنين بالقاهرة، عدد ٣١ نوفمبر ١٩٤٩.
- سَنْوا، جيمز: محاورة بيت سِتِ زَهْرَه وستِ بَمْبَه. النظارات المصرية باريس، عدد ٢٠ فبراير ١٨٨٠.
- شلفون، بطرس: التمثيل العربي. الهلال بالقاهرة، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦.
- صبحي، عبد المنعم: يعقوب صنوع رائد المسرح القومي. الكاتب بالقاهرة عدد أغسطس ١٩٦٣.
- فتح الله، حمزة: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكيت بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١.
- فريق التمثيل العربي. الأستاذ بالقاهرة، عدد ١٠ يناير ١٨٩٣.
- كركور، يوسف: أعلام الموسيقى.. الشيخ سلامة حجازي. الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥.
- لوقا، أنور: مسرح يعقوب صنوع. المجلة بالقاهرة عدد ١٥ مارس ١٩٦١.
- مطران، خليل: التمثيل العربي ونهضته الجديدة. الهلال بالقاهرة، عدد أول فبراير ١٩٢١.
- وصفي، هدى: الشيخ متلوف بين موليير ومحمد عثمان جلال.

المسرح بالقاهرة، عدد يناير ١٩٦٤.

- يوسف، محمد: المسرح المصري في عصره الذّهبي. الحقيقة بالقـاهرة، أعداد أبريل ويونيو وسبتمبر ١٩٤٧.

- الإسكندرية
- الأهرام
- التجارة
- التنكيت والتبكيت
- الجنان
- الجنة
- الجوائب
- روضة الإسكندرية
- روضة المدارس المصرية
- الزّمان
- صدى الأهرام
- الكوكب المصري
- المحروسة
- مرآة الشرق
- مصر
- وادي النيل
- الوطن
- الوقائع المصرية
- الوقت

Bibliography

Archives

Public Record Office, London: Foreign Office documents F.O. 141/13

Books

- Abdoun, Saleh [Sālih 'Abdūn] (1971), Genesi dell' Aida, Parma: Istituto de Studi Verdiani, 4.
- Abul Naga, El-Saïd Atia (1973), Recherches sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne, Algiers: SNED.
-............ (1972), les Sources francaises du théâtre égyptien [1870- 1939], Algiers: SNED.
- Adleburg, Comte Nikolai V. (1867), En orient. Impressions et reminiscences, St Pétersbourg, 2 vols: Ministère des Finances.
- Anonymous (1880), Egypt for the Egyptians: A Retrospect and a Prospect, London: C. Brooks & Co.
- (Moyle Sherer) (1824), Scnes and Impressios in Egypt and in Italy, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green.
- Aveling, Revd T.W.B. (1855). Voices of Many Waters, London: John snow.
- Awad, Louis (1986), The Literature of Ideas in Egypt, part 1, Atlanta: Scholars' Press.
- Badawi, M.M. (1988), Early Arabic Drama, Cambridge: Cambridge University Press.
- Baedeker, K. (1877), Ägypten: Handbuch für Reisende, Leipzig: K. Baedeker.
- de Baignières, Paul (1886), l'Egypte satirique, Paris: Impr. de Lefebvre and (1878), Egypt. Handbook for Travellers, London: Dulau and Co.

- Belzoni, G.B. (1821), Voyages en Égypte et en Nubie, 2 vols., Paris: Librairie francaise et étrangère.
- Bevan, Samuel (1849), Sand and Canvas: A Narrative of Adventures in Egypt, London: C. Gilpin.
- Bigiavi, E (1911), Noi e l'Egitto, Livorno: Tip. S. Belforte E. C.
- Biographie universelle (n.d.), 2nd edn, Paris: chez Madame C. Desplaces.
- Black, Archibald P. (1865), A Hundred Days in the East, London: F. Shaw & Co.
- Blunt, Wilfred Scawen (1911), Gordon at Khartoun; Being a Personal Narrative of Events, London: S. Swift and Co. Ltd.
- Bowring, John, Report on Egypt and Candia addressed to the Right Honourable Lord Viscount Palmerston (1840), (Parliamentary Papers Reports from Commissioners, XXI), London.
- Brokelmann, Carl (1937- 49), Geschichte der arabischen Literatur, 5 vols., Leiden: E.J. Brill.
- Butler, A.J. (1887), Court Life in Egypt, London: Chapman and Hall.
- du Camp, Maxime (1889), Le Nil (Egypte et Nubie), Paris: Hachette.
- Carré, Jean- Marie (1956), Voyageurs et écrivains francais en Égypte, 2 vols., Cairo: Impr. de l'Institut francais d'archéologie orientale.
- Chaillé- Long, C. (1912), My Life in Four Continents, London: Hutchinson and Co.
- Champollion, Jean- Francois (1986), Letters et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte, Guernsey; Christian Bourgois Editeur.
- Charles- Roux, F. (1937), Bonaparte: Governor of Egypt, London: Methuen & Co.

- Charmes, Gabriel (1883), Five Months at Cairo and in Lower Egypt, London: Richard Bentley & Son.
- Chennells, Ellen. (1893), Recollections of an Egyptian Princess (Zeyneb) by her English Governess, 2 vols., Edinburgh: W. Blackwood.
- Cioeta, Donald J. (1979), Thamarāt al-Funūn, Syria's First Islamic Newspaper, 1875- 1908, Ph.D. dissertation, University of Chicago.
- Clot Bey, A- B (1840), Apercu général sur l'Égypte, 2 vols., Paris: Fortin, Masson.
- Curzon, Robert (1955), Visit to Monasteries in the Levant, London: A. Barker.
- Damer, The Hon. Mrs G.L. Dawson (1841), Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt and the Holy Land, 2 vols., London: Henry Colburn.
- Delpuget, David (1866), Les Juifs d'Alexandrie, de Jaffa et de Jérusalem en 1865, Bordeaux: Impr. de E. Crugy.
- Dictionnaire de biographie francais (1929) Paris: Librairie Letouzey et Ané.
- Didier, Charles (1860), Les Nuits du Caire, Paris: Hachette.
- Douin, Georges (1935), L'Égypte de 1828 á 1830. Correspondance des consuls de France en Égypte, Rome: la Reale sociatá di geografia d'Egitto.
- .... (1933- 41), Histoire du régne du khédive Ismail, 4 vols., Rome/Cairo: la Reale sociatá di geografia d'Egitto.
- Dozy, R. (1981), Supplément aux distionnaires arabes, 2 vols., Beirut: Librairie du Liban.
- Fakkar, Rouchdi (1973), L'influence Francaise sur la formation de la presse littéraira en Egypte au XIX siéde Aux origines des relations

culturelles contemporaines entre la France et le monde arabe, Paris: Geuthner.
- Flaubert, Gustave (1910), Notes de voyage, 2 vols., Paris: L. Conrad.
- .... (1986), Voyage en Égypte, Paris: Editions Entente.
- Forni, Giuseppe (1859), Viaggio nell'Egitto e nell'alta Nubia, 2 vols., Milan: D Salvi e comp.
- Fracois- Levernay, E. (1868), (1869), (1872), Guide- général d'Egypte, Alexandria: Imprimerie Nouvelle.
- G(allan)d, A. (an XI), Tableau de L'Égypte pendant le séjour de l'armée francaise, 2 vols., Paris: Cérioux.
- Gardey, L. (1865), Voyage du Sultan Abd-ul-Aziz de Stamboul au Caire, Paris: E. Dentu.
- Gendzier, Irene L, (1966), The Practical Visions of Ya'qub Sanu', Cambridge: Harvard University Press.
- Giffard, Pierre (1883), Les francais en Egypte, Paris: Victor Havard.
- Graf, Georg (1944- 53), Geschichte der christlichen arabischen Literatur, 5 vols., Rome: Biblioteca apostolica vaticana.
- al-Hadīdī, 'Ali (1959), 'Abd Allāh Nadīm, Journalist, Man of Letters, Orator, and his Contribution to the First Egyptian National Movement, Ph.D. dissertation, London University.
- Heyworth- Dunne, James (1938), An Introduction to the History of Education in Modern Egypt, London: Luzac & Co.
- Hunter, F. Robert (1984), Egypt under the Khedives, 1805- 1879, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Jerrold, W. Blanchard [ed.] (1879), Egypt under Ismail Pasha, London: S. Tinsley & Co.
- Khoueiri, Joseph (1978) Naissance et situation du théâtre au Liban dans la seconde moitié du XIX Siècle, doctorat 3e cycle, Université de Paris VIII.
- .... (1984), théâtre arabe. Liban, 1847-1960, Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain.
- al-Khozai, Mohamed Ali (1984), The Develipment of Early Arabic Drama 1847- 1900, London: Longman.
- Klunziger, C.B. (1878), Upper Egypt: Its People and its Products, London: Blachie & Son.
- Landau, Jacob M. (1969), Studies in the Arab Theater and Cinema, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lane, Edward William (1860), The Manners and Customs of the Modern Egyptians, London: J. Murray.
- Lane- Poole, Stanley (1881), Egypt, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington.
- de Leon, Edwin (1882), Egypt under its Khedives, London: Sampson Low, Marston, Searle, and Revington.
- Light, Henry (1818), Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Libanon, and Cyprus, in the Year 1814, London: Rodwell and Martin.
- Loewenberg, Alfred (1955), Annals of Opera, 2 vols., Geneva: Societas Bibliographica.
- Lott, Emmeline (1886), Harem Life in Egypt and Constantinople, 2 vols., London: Bentley.
- .... (1867), Nights in the Harem, 2 vols., London: Chapman and Hall.

- Luthe, Jean-Jacques (1974), Introduction à la literature d'expression francaise en Egypte (1798-1945), Paris: Éditions de l'Ecole.
- McCoan, James Carlile (1878), Egypt As It Is, London: Cassell Petter and Galpin.
- Machut- Mendecka, Ewa (1984), Wspótczesny dramat egipski lat 1870- 1975 (Egyptian Contemporary Drama), Warsaw: Panstwowe Wydawn Nauk.
- Martineau, Harriett (1876), Eastern Life, Past and Present, London: E. Moxon.
- Michaud, J. F., and B. Poujoulat (1833- 5), Correspondance d'Orient (1830- 1831), 7 vols., Paris: Ducollet.
- Millie, J. (n.d.), Alexandrie, 3rd edn.
- …….. (1868), Alexandrie d'Égypte et le Caire, Milan, Imprimerie Civelli.
- Moosa, Matti (1983), The Origins of Modern Arabic Fiction, Washington: Three Continents Press.
- Munier, Jules (1930), La Presse en Égypte (1799- 1900): Notes et souvenirs, Cairo: Imprimerie de l'Institut Français.
- Murray, John (1880), A Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt, London: J. Murray.
- Nallino, Carlo Alfonso (1913), L'Arabo Parlato in Egitto, Milan: U. Hoepli.
- Napoléon I (1858- 69), Correspondance de Napoléon 1er, 32 vols., Paris: Imprimerie Impériale.
- de Nerval, Gérard (1980), Le Voyage en Orient, 2 vols., Paris: Garnier- Flammarion.
- Niebuhr, Carsten (1792), Travels through Arabia, and Other Counrtries in the East, 2 vols., Edinburgh: R. Morison and Son.

- Ninet, John (1979), Lettres d'Égypte, 1879-1882, Paris: Éditions du Centre national de la recherché scientifique.
- Nouvelle biographie générale (1855), Paris: Firmin Didot Frères.
- Odescalchi, Luigi de' Conti (1865), L'Egitto antico illustrato e l'Egitto moderno, Alexandria: Tipografia Anglo- Egiziana.
- Osborne, Charles (1978), Verdi, London: Macmillan.
- de Perrières, Carls (1873), Un parisien au Caire, Cairo: Librairie Nouvelle, Ebner & Cie.
- Pückler Muskau, Prince (1845), Egypt and Mehemet Ali, 3 vols., London: T.C. Newby.
- Quérard, J.M. (1827), La France littéraire, Paris: Firnmin Didot père et fils.
- Ravaisse, Paul (1896), Ismail pacha, khédive d'Égypte (1830- 1895), Cairo: Impr. Nationale.
- Regnault, A [mable] (1855), Voyage en Orient, Grèce, Turquie, Égypte, Paris: P. Bertrand.
- Rousseau, Francois (1900), Kléber et Menou en Égypte depuis le depart de Bonaparte, Paris: A. Picard et fils.
- Sachot, Octave (1868), Rapport adressé à S.E. Monsieur Vicor Duruy, minister de l'instruction publique sur l'état des sciences, des letters et de l'instruction publique en Egypte, dans la population indigene et dans la population européenne, Paris: Institut d'Egypte, MS. 6876.
- Saint- John, James Augustus (1834), Egypt and Mohammed Ali, London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman
- .... (1853), Isis; an Egyptian Pilgrimage, 2 vols., London: Longman, Brown, Green & Longmans.

- Sand, Maurice (1915), The History of the Harlequinade, London: Martin Secker.
- Sanua, James (1875), L'Aristocratia Alessandrina, Cairo: Typograhpia Jules Barbier.
- .... (1890), Babel hôtel- saynete en six langues, prose et vers, Paris: Imp. Lefebvre.
- .... Cheikh James (1912), Demières publications et notices biographiques, Paris (includes article "Mon Théâtre", 9- 16).
- .... (n.d.), Jubilé littéraire et retraite du doyen des publicistes arabes, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.
- Sanua, James (n.d.)., Ma vie en vers et mon théâtre en prose, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.
- .... (le Cheikh Abou Naddara), Seconde conférence arabe (at the Institut Rudy), Paris: Imp. Lefebvre.
- Schoelcher, V. (1846), L'Égypte en 1845, Paris: Pagnerre.
- Schölch, Alexander (1972), Ägypten den Ägypten!, Zurich: Atlantis.
- Scott, C. Rochfort (1837), Rambles in Egypt and Candia, 2 vols., London: H. Colburn.
- Sobernhiem, Moritz (1896), Madrast de 'azwāg: Comödie von Mohammad Bey 'Osmān Galāl Berlin: S. Calvary.
- Stacquez, Docteur (1865), L'Égypte, la basse Nubie, et le Sinai, Liège.
- Steegmuller, Francis, ed. (1983), Flaubert en Egypt, London: Michael Haag Ltd.
- de Taffanel de la Jonquière, C.E.L.M. (1899-1907), L'Expédition d'Égypte, 1798- 1801, 5 vols., Paris: H. Charles- Lavauzelle.

- Toye, Francis (1962), Giuseppe Verdi: His Life and Works, London: V. Gollancz.
- Vatikiotis, P.J. (1980), The Modern History of Egypt, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Vyse, Howard (1840- 2), Operations Carried on at the Pyramids of Gizeh in 1837, 3 vols., London: J. fraser and J. Weale.
- Walker, Frank (1962), The Man Verdi, London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Warner, Charles D. (1904), My Winter on the Nile among Mummies and Moslems, Boston: Houghton Miffin and Company.
- Wechsberg, Joseph (1974), Verdi, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Weigall, Arthur E.B.P. (1915), A History of Events in Egypt from 1798 to 1914, London: W. Blackwood and Sons.
- Whately, Maria L. (1879), Letters from Egypt to "Folks at Home", London: Seeley, Jackson & Halliday.
- Wilkinson, Sir J. Gardner (1843), Modern Egypt and Thebes, London: J. Murray.
- Wilson, Sir Robert Thomas (1803), History of the British, Expedition to Egypt, London: T. Egerton.
- Wilson, William R. (1847), Travels in the Holy Land and in Egypt, 2 vols., London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Yates, William H. (1843), The Modern History and Conditions of Egypt, 2 vols., London: Smith, Elder and Co.

Articles

- Abdoun, Saleh (1972), "Histoire de l'Opéra du Caire depuis sa foundation jusqu'à son incendie",

Bulletin annuel de l'Atelier d'Alexandria, 1, 53- 7.
- Abou Naddara, q.v. James Sanua and is also the title of a French journal.
- Abul Naga, El-Sayed Attia (1972), "Le théâtre arabe et ses origins", Cahiers d'Histoire Mondiale, Paris, xiv, 4, 880- 98.
- Anonymous (26 July 1879), "An Arabic Punch", The Saturday Review, London, 48, 1, 112.
- Auriant (5 January 1927), "Méhémet Ali et les Grecs (1805- 1848)", L'Acropole, Paris, ii, 24- 43.
- Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012.
- Bessières, Jean (1886), article in La France, quoted in " L'Egypte satirique", Abou Naddara, Paris, 10, 9, 38.
- Bonneval (September/October 1906), article in Athénée de France, quoted in " L'oeuvre de cinquante ans d'Abou Naddara", Abou Naddara, Paris, 30, 7, Sha'bān 1324, 33.
- Cachia, Pierre (July 1982), "The Theatrical Movement of the Arabs", Middle East Studies Association Bulletin, Tucson, xvi, 1, 11- 23.
- de Chabrol (1822), "Essai sur les moeurs des habitans modernes de l'Égypte", in Description de l'Égypte ... État moderne, Paris, 1809- 22: L'Imprimerie impériale and Imprimerie royale, 2, 2, 361- 526.
- Chelle, Jacques (1906), "Le Molière égyptien", Abou Naddara, Paris, 6 août, 24- 25 and 7 septembre, 29.
- Delanoue, Gilbert (1961- 2), "'Abd Allāh Nadīm (1845- 1896)- Les idées politiques et morales d'un

journaliste égyptien", Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas, Damascus, xvii, 75- 119.
- Gendzier, Irene L. (Winter 1961), "James Sanua and Egyptian Nationalism", The Middle East Journal, Washington D.C., 15, 1, 16- 28.
- al- Haggagi, A.A. (1975), "European Theatricah Companies and the Origin of Egyptian Theatre (1870- 1923)", American Journal of Arab Studies, 3, 83- 91.
- Laba (3 January 1856), "Impressari in Alessandris d'Egitto", Scaramuccia, Florence, n. 10.
- Landau, Jacob (Summer 1951), "On the Beginings of the Theatre in Egypt" (in Hebrew), Ha-Mizrah He-Hadash, Jerusalem, 11, 4, 389- 91.
- Michell, R.L.N. (8 September 1877), "Letter from Egypt", The Academy, London, xii, 247.
- Moosa, Matti (1974), "Ya'qūb Sanū' and the Rise of Arab Drama in Egypt", International Journal for Middle Eastern Studies, Cambridge, 5, 4, 401- 33.
- Moreh, Shmuel (juillet 1973), "The Arabic Theatre in Egypt in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", Etudes arabes et islamiques: Actes du XXIXe congrès international des orientalistes, Paris, xxix, 109- 13.
- .... (1986), "Live Theatre in Medieval Islam", Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon, ed. M. Sharon, Jerusalem/Leiden.
- .... "Sanua Famil's Archive in Paris and its Importance for the Study of Ya'qūb Sanua's Work in Journalism and the Theatre", unpublished conference paper.

- .... (1987) "The Shadow Play (Khayāl al-Zill) in the Light of Arabic Literature", Journal of Arabic Literature, Leiden, xviii, 46- 61.
- .... (1987), "Ya'qūb Sanū': His Religious Identity and Work", The Jews in Egypt ed. Shimon Shamir, London, 111- 29, 244- 64.
- Müller, W. M. (August 1909), "Zür Geschichte des arabischen Schattenspiels in Aegypten", Orientalistiche Literaturzeitung, Berlin, 12, 8, 341- 2.
- Ninet, John (January 1883), "Origin of the National Party in Egypt", The Nineteenth Century, London, xiii, 71, 117- 34.
- Prüfer, Curt (1935), "Drama [Arabic]", Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 4, Edinburgh, 872- 8.
- Sanua, James [Abou Naddara] (September/October, 1907), "Al'Italie- ode franco- italienne" in "Mes voyages et Italie", Abou Naddara, Paris, 31, 7, Sha'bān 1325, 53.
- Taher, Jeannette (1949), "Les débuts du théâtre moderne en Egypte", Cahiers d'histoire égyptienne, Cairo, 1, 2, 192- 207.
- .... (1949), "Pietro Avoscani, artiste-decorateur et home d'affaires", Cahiers d'histoire égyptienne, 1, 4, 306- 15.
- de Vaux, Baron (1886), article in Gil blas, quoted in Abou Naddara, Paris, 10, 2, 1886, 7.
- Vingtrinier, Aimé (January 1899), "L'Egypte au XIXe siècle- histoire d'un proscrit", Abou Naddara, Paris, 15 Ramadān 1316, 5, 17, 27- 8 and 41; 25 mai 1899, n. 5, 54- 3, 65 and 81.

Periodicals

Courrier de l'Egypte.

Le Courrier Egyptien.
L'Egypte.
The Egyptian Gazette.
La Finanza.
Le Moniteur Egyptien.
Le Nil.
La Presse Egyptienne.
La Réforme.

المحتويات

التصريح بالترجمة والنشر

Middle Eastern Studies
University of Manchester
Manchester
M13 9PL

قسم الدراسات الشرق أوسطية

جامعة مانشستر

مانشستر

م١٣ ٩ب ل

السيد عمرو زكريا عبدالله

Ahmed Sabry Street, Zamalek, Cairo ٦
P O Box 11211

يسرني أن أرسل إليكم بالتصريح لترجمة كتابي المسرح المصري في القرن التاسع عشر، مع الإذن بنشره.

مع تحياتي

د.فيليب سادقروف

Dr. Philip Sadgrove